



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

**El Agotamiento del Arte Crítico en Chile
‘El Esteticismo de la Crítica en la Escena del Arte Contemporáneo’**

**Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Teoría e Historia del
Arte**

PATRICIO GONZALEZ BUSTAMANTE

Profesor Guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago, Chile 2016.

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mis Padres, a los amigos de siempre, que estuvieron en las buenas y en las malas, y en especial a mi novia Francisca.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Chile, en especial a la Facultad de Artes, por ser parte de este espacio académico, con un alto nivel intelectual.

Agradezco a los profesores que fueron parte del interés de quien escribe: Carlos Ossa, Federico Galende, Carlos Pérez Villalobos, Constanza Acuña, Jaime Cordero, Guillermo Machuca, Andrés Claro.

A quienes fueron parte de mi crecimiento como investigador y docente: Pedro Salinas, Felipe Berrios.

Y agradecimientos especiales al Profesor Sergio Rojas, quien apoyó esta investigación, con cierta incredulidad de ser finalizada (con justa razón), pero que tuvo sus frutos, más que satisfactorios para quien escribe.

Índice

Presentación	1
Resumen	2
Introducción	3
Problema de investigación	5
Objetivos de la Investigación	5
Hipótesis de Investigación	6
Capítulo I	
Aspectos Relevantes de la Historia del Arte en Chile	9
Capítulo II	
Estética y Arte Crítico:	
Aspectos esenciales sobre el pensamiento de	
Theodor Adorno y Jacques Rancière	66
2.1 Theodor Adorno: Autonomía y Experiencia Estética	
en la obra de arte.	67
<i>2.1.1 Autonomía y Obra de Arte</i>	67
<i>2.1.2 Experiencia Estética y Obra de Arte</i>	80
2.2 Jacques Rancière: Arte Crítico y Pensamiento Político	88
<i>2.2.1 Las dimensiones del despliegue del Arte Crítico</i>	88
<i>2.2.2 Las condiciones de la Estética y la Política</i>	94
Capítulo III	
El Espacio del Objeto Artístico	
Descripción del Objeto de Investigación:	
¿Continuidad o Ruptura?	104
3.1 Imbricaciones y vínculos de la pintura en Chile	105
Capítulo IV	
El Valor del Arte Crítico en la escena local Contemporánea	
Autonomía y Crítica de la producción artística en Chile.	117
4.1 El Cinismo como ocaso de la Crítica	118
4.2 El objeto Crítico Transfigurado	124

4.3 Del Agotamiento al Fin del Arte Crítico	131
Capítulo V	
Conclusiones de la Investigación.	137
Bibliografía	146

Presentación

El presente trabajo tiene como fin instalar, dentro de la ya abundante literatura respecto de la pintura y la historia del arte en Chile, elementos que puedan abrir el campo de la crítica y la condición actual de la producción artística. En este sentido, la investigación se orienta a establecer elementos que puedan configurar aquello que llamamos “Arte Crítico” y el porqué de su desvanecimiento –u agotamiento.

Durante el trabajo el lector podrá ser testigo de elementos que permiten generar una mirada general del contexto histórico y social, para luego pasar a levantar el objeto que motivó la investigación, como lo fue el catálogo “Revisión Técnica” de Jorge González Lohse, con el fin de no ampliar la carga en cuanto a catálogos, y montar como elemento base, la pintura como productora de lenguaje artístico.

A su vez, el lector podrá constatar el examen mediante la incorporación, en el análisis del problema, a pensadores como Peter Sloterdijk en referencia al «Cinismo» como elemento que constituye el malestar de nuestra época y cómo ello se visibiliza en todas las disciplinas de nuestra sociedad, en especial, el arte. Luego, con Arthur Danto, se podrá examinar el problema de lo indiferenciado entre una obra de arte y un objeto cualquiera, lo que constituye una carga importante para el análisis sobre la indiferenciación entre una obra de arte con un fuerte componente crítico y una obra de arte meramente comercial. Para terminar con Donald Kuspit, que nos remite al problema del fin del arte y en esta ocasión, nos puede ayudar e poner en tensión elementos como el fin del arte y el agotamiento del arte crítico.

La contribución de distintos autores en este trabajo trajo como consecuencia la posibilidad de ampliar el espectro, más aún, la de otorgar otros elementos de reflexión o de cuestionamiento sobre el rol del arte en la época de la hipermediatización, o en rigor, o si a pesar del entendimiento académico sobre lo que sería una obra de arte, es posible pensar un mundo sin arte.

La mayor parte de los libros que se encuentran en la bibliografía fueron citados, a excepción de dos: *Objetos Mutantes*, de Andrea Giunta, *El Arte Agotado*, de Sergio Rojas y *La Querrela del Arte Contemporáneo*, de Marc Jiménez. Estos dos últimos no fueron citados, debido a que la investigación cruza, completamente, estas dos obras; éstas fueron parte del grueso del trabajo analítico de esta tesis.

Resumen

El objetivo del presente documento es mostrar aquellos principios que acontecen en torno a la reflexión sobre el Arte Crítico y su diseminación debido a las transformaciones del quehacer artístico, desde los modos de producción hasta reflexionar sobre los procesos de circulación; para ello nos cuestionaremos respecto del carácter Autónomo de la obra de Arte con Th. Adorno y reflexionaremos sobre el arte crítico como Arte Político desde Rancière.

Con ello plantearemos que las obras de arte contemporáneas se mueven en un mundo donde ‘el ser novedosas o cónicas’, se vuelve un lugar común; este lugar común constituye el espacio de proliferación de las mercancías y signos, donde lo tangible y lo inmaterial se vuelve transable, al igual que una obra de arte indiscernible y su concepto.

Por ello plantearemos como hipótesis central que estamos en presencia del «agotamiento del arte crítico», debido a que la obra no trasciende su condición de actualidad, es decir, la emergencia de la obra es su propio declive. Con ello aumenta la dependencia de la obra con su autor y se anula toda posibilidad de inflexión, relato o instigación «de y en» la obra de arte.

El advenimiento de la crítica acontece en el momento en que las dimensiones de Autonomía y Arte Crítico quedan anuladas en la producción artística contemporánea. Para ello llevaremos a cabo un proceso de observación de Catálogos de arte debidamente citados, y construiremos distintos momentos de reflexión crítica a partir de las obras principales de autores contemporáneos como Donald Kuspit, Arthur Danto y Peter Sloterdijk, lo que contribuirá a poner como eje principal de la tesis la cuestión sobre la Autonomía y la Crítica en la producción Artística contemporánea.

AUTONOMIA – CRÍTICA – ARTE CONTEMPORÁNEO- POLÍTICA

Introducción

Los debates que se han generado en torno a la producción artística en Chile han sido varios. Van desde seminarios, tesis, simposios, entre otros. Cuestiones de planteamiento académico o elementos que convergen en producciones artísticas que van desde exposiciones en Galerías, Museos hasta intervenciones en el Espacio público o el permanente acercamiento de las artes al “mundo popular”. Sin embargo, la presente investigación no quiere abordar elementos que están y que seguirán estando en tensión, como quien diría alguna vez, la cuestión sobre el gusto bárbaro frente al gusto más sofisticado, o cuestiones que se dirigen más hacia la crítica de arte sobre la técnica en pintura o escultura, versus a una crítica de arte que se ciñe más hacia la investigación histórico-teórica.

Esta investigación quiere reconocer, en primer lugar, el lugar que ha ocupado el arte en la historia moderna en Chile, desde los años 50’ hasta lo más presente. En ese sentido, la intención en una primera etapa es la de visibilizar aquellos momentos en los cuales el arte en Chile a dado que hablar, desde el grupo signo, rectángulo, hasta la vuelta a la pintura y los artistas más contemporáneos. En ello podremos enfatizar aquello que mueve a esta investigación, a saber, el reconocimiento de un Arte Crítico. Sin embargo, luego queremos poner en cuestión aquel ejercicio crítico en el Arte a partir de lo que llamaremos el “agotamiento del arte crítico”, es decir, una especie de crisis del arte que se genera a partir de los actuales procesos de reconocimiento del arte, sean estos los de producción de una obra hasta los procesos de circulación. Aquello se expondrá a partir de una reflexión sobre el carácter de autonomía de la obra –desde Th. Adorno- hasta el carácter político de una obra de arte crítico –desde Jacques Ranciere.

Con ello configuraremos el corpus central de la investigación, el cual será reforzado por las dimensiones de “lo indiscernible de un mero objeto frente a una obra de arte” (Arthur Danto), desde la experiencia del Fin del Arte (Donald Kuspit) y desde la comprensión del cinismo en la creación artística (Peter Sloterdijk).

Esto nos generará un espacio de reflexión que será articulado mediante la observación de objetos para la investigación, que en este caso serán obras de arte extraídas de catálogos pertenecientes a una especie de trilogía, elaborados por

Gonzalez Lohse, lo que no sólo contribuirá a visibilizar, de manera clara lo que queremos reforzar como hipótesis, sino que de por sí nos resulta un ejercicio interesante para establecer una panorámica general de la creación artística.

Con ello lograremos sortear algunas barreras para plantear qué queremos decir con Agotamiento del arte Crítico.

En definitiva, la investigación quiere plantear como hipótesis que el agotamiento del arte crítico está dado bajo las condiciones actuales en las que se encuentra los procesos de creación y circulación del arte. Estos provocarían la anulación de lo que hace que un arte sea crítico, a saber: la autonomía y la crítica. Al dejar de lado estas dos dimensiones, las obras dependen de aquello que las hacer visible o legible.

Problema de investigación

El Agotamiento del Arte crítico en Chile, en especial, la disolución de la crítica en la producción artística local contemporánea.

Pregunta de investigación

En el marco de la situación de la producción artística contemporánea local:

¿Por qué en el esteticismo del arte crítico adviene el agotamiento de la crítica para la escena artística contemporánea local?

Objetivo General

Analizar el desarrollo y el agotamiento del arte crítico, en la escena artística contemporánea local.

Objetivos Específicos

- 1) Demarcar la escena histórica de la producción artística en Chile, desde mediados de 1950 hasta principios de 1990.
- 2) Montar un itinerario del pensamiento adorniano partir del concepto de «autonomía del arte» e indagar en el concepto de «arte crítico» desarrollado por Jacques Rancière.
- 3) Presentar el objeto de investigación, del cual se desprenderá la matriz analítica del presente trabajo: el catálogo «**Revisión Técnica**».
- 4) Analizar el **estado** del arte crítico contemporáneo local, a partir de la discusión contemporánea (P. Sloterdijk, D. Kuspit, A. Danto) imbricando el pensamiento de Th. Adorno y Jacques Rancière.

Hipótesis de Investigación

La hipótesis de esta investigación versa sobre un componente esencial que es ‘la producción artística crítica en Chile’, en específico, sobre las artes visuales. A pesar de la ampliación de los espacios de soporte artístico, generados a partir de lo que Nelly Richard denominó como “escena de Avanzada”, este espacio de práctica artística se diseminó a mediados de los 80’, dando paso a una nueva generación de artistas que contribuyeron a ‘la vuelta a la pintura’. Este proceso de transformación puede traducirse como el pasar de prácticas artísticas atinentes de la época a un retorno de soportes clásicos de la práctica artística.

Podemos ver que, desde los años 50’ hasta mediados de los 80’, las artes discutían sobre y en directa relación respecto de la escena política mundial, sosteniendo la intrincada relación entre centro y periferia. Estas discusiones se sostuvieron sobre la base de una relación directa entre teoría y praxis. Sin embargo, desde mediados de los 80’ hasta 2010 aquellas preocupaciones son extemporáneas.

Las obras de arte que se aprecian como tal, dejan una huella del contenido y de su técnica, este es el sostén de la crítica. Toda obra nueva se adscribe a aquellos acontecimientos en los que se devela el fracaso de lo anteriormente hecho. La obra que emerge del pasado, inevitablemente ejerce su presencia hacia lo que la precede. Sin embargo, esto es lo que no logramos sostener cuando comparamos hacia el arte contemporáneo.

En este sentido, lo que Th. Adorno nos dice respecto de la ‘experiencia estética’ es clave. Aquella experiencia resulta viva desde el objeto, desde el momento en que la obra se activa bajo la mirada del espectador. Aquella experiencia exhibe el proceso inmanente de la obra, lo que posibilitaría su habla y movimiento propio. Este es el resultado de las divergencias que se articulan en la unidad. La obra ‘da que pensar’.

Esto quiere decir que ‘toda obra de arte es polémica’, incluso las que no quieren serlo; no existiría, bajo esta premisa, obras conservadoras. Por ello, las obras de arte son esquemas inconscientes de la necesidad de cambio del mundo empírico. Sin embargo, el lugar común del arte crítico contemporáneo no es sólo la inundación de imágenes, de signos que agotarían y anularían la posibilidad de pensar la necesidad de cambio del mundo empírico, sino más bien, el arte actual se integra y perpetúa el mundo actual –posmoderno. La obra articula una experiencia estética que logra

confundir la posibilidad de inmersión en la obra. Por ende, se genera el Esteticismo de la Crítica.

La experiencia desplegada en el arte crítico actual sólo logra ser codificada en la medida en que el observador logra llenar los espacios vacíos por la nula habla de la obra.

Las obras actuales ambicionan ser llamadas obras de arte. Sin embargo, esta ambición sólo constituye su borradura, su olvido. Estas obras se mueven en un mundo donde ‘el ser novedosas o cónicas’, irreverentes o irónicas, se vuelve un lugar común. El ejercicio crítico en un mundo dominado por la proliferación de mercancías y signos, los riesgos que asume son mínimos, se mantienen en los márgenes de la seguridad, asumiendo un carácter estético. Sin embargo, estas obras son víctimas de las inclemencias de la historia.

Las obras actuales anulan las divergencias constitutivas de su propia condición y autoafirmación al reflejar el estado actual del mundo empírico. No logran sortear con éxito el carácter polémico que las constituye como obra. En la medida en que la razón de su activación se genere a partir de la mirada del espectador; si no se activa, si sólo logra proporcionar impresión más que inmersión, entonces, la experiencia estética se agota, y por ende, la crítica.

Por otro lado, Rancière nos dice que el arte crítico devela los mecanismos de dominación del sistema para concientizar al espectador de las transformaciones del mundo. Sin embargo, el arte contemporáneo, no logra configurar este precepto debido a que interpela a los mecanismos de producción y montaje, más que a desplegar una crítica y poner en tela de juicio aquellos procesos de dominación.

El arte crítico está más involucrado en los procesos de mercantilización y circulación. Esto se generó a partir de los movimientos artísticos de principios de los 90’. No es casual ver algunas obras contemporáneas en distintas galerías, proponiendo una crítica a partir de los nuevos mecanismos de producción artística (videos, mecanismos tecnológicos complejos, programas y software, fotografía digital), pero el relato desplegado enfatice los medios tecnológicos por sobre el contenido de la obra.

Se genera, de este modo, el agotamiento del arte crítico, debido a que la obra no trasciende su condición de permanente actualidad, es decir, la obra se agota en el

momento de su emergencia. Con ello se anula la posibilidad de relato «de y en» la obra de arte.

El arte es contemporáneo, en la medida que se hace eco del «momento de su creación»: se puede suponer que la obra contemporánea es el reflejo del sujeto contemporáneo. La idea de trascendencia, incluso la de relato, ya no cabe en las expectativas de quien realiza la obra. En este sentido, la obra pierde su autonomía, es dependiente de las circunstancias de quien la propone y de donde se dispone, como también: la de un mercado que legitima la obra y la hace parte de la circulación mercantil.

Entonces, si el «arte crítico» se constituía a partir de la imbricación de los términos de «autonomía» y «crítica» (entendiendo este último como crítica política), entonces debemos entender que el advenimiento de la crítica acontece en el momento en que estas dos dimensiones quedan anuladas en la producción artística contemporánea: esto último puede entenderse como la «experiencia agotada del arte crítico», dando lugar al esteticismo, a saber: la imposibilidad de la codificación de la obra, en términos críticos, silenciando al espectador.

Capítulo I

Aspectos relevantes de la Historia del Arte en Chile.

Este capítulo abordará la historia del arte en Chile, desde la emergencia de los grupos de arte de mediados del Siglo XX (Grupo Signo, Grupo Rectángulo, etc.) hasta la escena artística de principios de los años noventa. Si bien esto puede verse como un gran proceso de periodización, sin embargo, la intención es abordar, de manera general, la trama del arte en Chile, para poner en antecedente, al lector, sobre los hitos que serán parte del análisis de la investigación.

Al aproximarnos a la producción artística en Chile, podemos observar que los referentes que configuran el proceso de creación van cambiando en la medida en que los artistas expanden sus horizontes de interés. Es así como a mediados del 1800 hasta mediados del 1900, la pintura constituía una relación directa entre el referente y el significante; la pintura más bien se dedicaba a reflejar lo que la naturaleza exhibía de ella. En pocas palabras, el mundo predomina el interés general de la creación artística. La pintura busca detener la expansión del tiempo y el espacio, constituyendo un paréntesis, donde queda suspendida la transfiguración que pudiese, eventualmente, sufrir los estados de la materia, construyendo una fijación perceptual de la imagen. En este periodo, el observador, al enfrentar la obra de arte, no le es ajena la imagen debido a que la obra se hace cargo de la experiencia del mundo, articulando una relación horizontal entre la obra y la experiencia del perceptor. Debidamente se construye una lectura lineal de la obra, más aún, el artista se encarga de no generar problemas de lectura de su obra, incluso en la inscripción de su título. La atracción hacia la naturaleza, por parte de los artistas, fue modificada paulatinamente, pero desde la propia materialidad de la pintura, más que por la observación de los artistas hacia el mundo.

“(...) El pintor desplazó su centro de observación de la realidad visible, para situarse en la obra misma, distanciándose, así, de la representación de la realidad. Este desplazamiento no fue brusco ni repentino... el referente no perdió su vigencia como punto de apoyo... Lo que sí cambió fue la actitud que adoptó el artista frente a él: no se sintió subordinado y lo observó con creciente libertad hasta disponer de él (...)”¹.

Estos procesos de modificación de los aspectos de la pintura se debieron, principalmente, a que el pintor se empodera cada vez más de sus facultades, y por otro lado, comienza a experimentar con la materialidad desligándose, lentamente, de

¹ IVELICH, M y GALAZ, G. Chile Arte Actual. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 1988. p30.

los grandes maestros de la pintura y de las autoridades de las artes. Si bien es cierto



que

Ilustración 1: Cosme de San Martín "La lectura", 1874.



Ilustración 2: Julio Ortiz de Zarate, "Los Dibujantes".

este proceso trajo como consecuencia el debilitamiento del consumo de obras de arte, por otro, se intensificó la experiencia estética adoptada por esta suerte de 'libertad' de la experiencia artística.

Durante este periodo de apertura a nuevas dimensiones del arte, emergieron distintas agrupaciones de artistas nacionales como la Generación Trece y el grupo Montparnasse, lo que condujo a profundizar nuevos modos de experiencia artística, o mejor dicho, nuevos gestos liberadores.



Ilustración 3: Camilo Mori, "La Viajera", 1928.

En este periodo, la naturaleza no responde satisfactoriamente a las nuevas necesidades estéticas en el arte; sólo contribuyen a indicar puntos iniciales de experiencia, pero ya no construyen en gesto último en la pintura, y en este sentido

“Ya no era la pintura la que se adecuaba a la naturaleza, sino que ésta se adecuaba a la pintura”².



Ilustración 4: HenriettePetit, "Desnudo", 1925.



Ilustración 5: Marco Bontá: "Diana", 1929.

² *Ibíd.* P. 33.

La búsqueda por nuevas referencias estéticas terminó por agotar las ideas tradicionales de la pintura como el paisaje, las imágenes rurales, campestres, etc., y este agotamiento de la relación de la imagen con lo denotado, condujo a expandir las fronteras estéticas, provocando la creación del primer grupo experimental de artistas bajo el rotulo de ‘Grupo Rectángulo’.



Ilustración 6: Ramón Vergara Grez, "Equilibrio en desequilibrio", 1957

La segunda guerra mundial provocó cierto confinamiento a Latinoamérica, lo que trajo consigo cierta conservación de estatus institucional de las artes plásticas en Chile, pero una vez acabada la guerra, el confinamiento comenzó a desaparecer, y bajo el alero de la Universidad y de ciertos profesores que promovían la apertura estética y experimental, se reactivaron dispositivos culturales y programas de extensión artística; se promovió la constante participación de alumnos, profesores y artistas en cursos, conferencias, etc.



Ilustración 7: Luis Vargas Rosas, "Naturaleza Muerta", 1923.



Ilustración 8: Matilde Pérez, "Vertical Paris", 1976

En el espectro latinoamericano, la vertiente más reléate post segunda guerra mundial fue el trabajo plástico llamado “arte geométrico”. Tanto en Argentina como en Uruguay se fundaron distintos grupos de artistas como la Asociación de Arte

Constructivo en Montevideo (1934) y el Madí en Buenos Aires (1946) a partir del intercambio de conocimientos de artistas latinoamericanos que formaban parte de la Asociación Abstracting-Création de París. Esto se hizo patente en dos publicaciones famosas por esos años, como Universalismo Constructivo (del autor Torres-García) y la creación de la Revista Arturo en Argentina.

El ‘arte geométrico’ se proponía la construcción de imágenes no figurativas, lo que constituye una ruptura radical respecto del arte antecesor. Esta fue la base fundamental de la creación del Grupo Arte Concreto-Invención. Este grupo no sólo se limitó a tomar, como base de experiencia artística, las nociones que llegaban de Europa, o las reflexiones de artistas latinoamericanos que llegaban al continente con ideas renovadas en la pintura, sino que buscaban formas poligonales, rompiendo al mismo tiempo con los esquemas de las figuras geométricas clásicas; figuras planas sin perspectivas, unas sobre y al lado de otras.

En este periodo, no sólo se logró concretar una suerte de nueva perspectivas en la pintura, sino también se logró generar un clima de intenso trabajo intelectual, variados trabajos teóricos y un espíritu crítico que decantó en la creación de manifiestos y la emergencia de otros colectivos de artistas. Si bien es cierto que debido a la dispersión normal de muchos artistas se llegó a la disolución del arte concreto, esto promovió el nacimiento de diferentes grupos de artistas que apelaban a la amplitud de la materialidad, trabajando no sólo en pintura, sino también en la escultura; más aún, la creación no sólo se limitó a las artes visuales, sino que también a la música, la danza y la poesía.

Mientras que en nuestro país, debido a las nuevas preocupaciones artísticas derivadas de un giro de la experiencia estética, decantaron en la creación del Grupo Rectángulo durante los años 1955-1956.

“(...) cuando el Grupo Rectángulo emerge en 1956 es una vanguardia muy bien nutrida de una fuerte concepción teórica que apunta a revolucionar

*consistentemente todos los paradigmas en torno a las relaciones entre el arte y la vida (...)*³

La particularidad de la emergencia de este grupo fue que, en su primera exposición, no sólo contaba con obras de arte, además esta exposición fue acompañada de un catálogo, lo cual puede entenderse como el nacimiento del marco teórico, que constituye la orientación del quehacer artístico, es decir, *“La reflexión tuvo aquí un papel protagónico que contribuyó a debilitar la vigencia del antiguo referente como modelo de representación plástica (...)*⁴. Debido a esto el grupo Rectángulo encontró un nuevo paradigma estético, que se definió de la siguiente manera:

*“(...) Existe una nueva realidad, el arte es un arte de ideas. La inventiva y la racionalidad pasaron a tener un papel preponderante, destinado a eliminar toda forma de ilusionismo: no hay lugar para la antirreal y antidualéctica pintura tridimensional (...)*⁵.

Para esto se debía eliminar todo tipo de artificio de perspectiva para abordar el arte, desde lo plano puro; se debía impedir que las formas plásticas adquirieran una forma corpórea.

El objetivo del grupo Rectángulo era un retorno a la pintura del Renacimiento en lo que concierne a las estructuras generales de la matemática y la geometría, pero sin una temática que provocase una conducción en la idea de la creación artística, o mejor dicho, sin establecer una articulación en su carácter icónico. Se apela a una pintura estructurada y racional en la forma y el contenido; la armonía de la forma geométrica sin que por ello se vea menoscabada la humanidad. Con ello los artistas dan un giro desde las cosas cotidianas hacia la generación de una realidad nueva, producida por el mismo artista; se da un giro hacia la autonomía del arte.

³GALENDE, Federico. Vanguardistas, críticos y experimentales, vidas y artes visuales en Chile 1960-1990. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2014. p54.

⁴IVELICH, M y GALAZ, G. Óp. Cit. 40p.

⁵Ibíd. 41p.

El grupo Rectángulo define así su nuevo trabajo material:

“(...) Los integrantes de la muestra ponen el acento en un concepto de orden y geometría; trabajan con el dibujo esquemático y planista que facilite la medición de las partes y la relación de las partes con el todo; reemplazan el toque o la pincelada tradicional por el plano de color (...)”⁶

Con ello se toma distancia de la realidad circundante para adoptar un enfoque que va de la mano con un intenso trabajo intelectual.

Es innegable la importancia que tuvo el grupo Rectángulo durante los años 50' en Chile, su aporte a la renovación del espectro artístico, el desmantelamiento de los cánones tradicionales de la visualidad, la renovación del lenguaje artístico; sin embargo, esto no se concretó en una toma de distancia de los materiales de producción artística que ellos criticaban, como la pintura de caballete con la tela como soporte tradicional y el uso de la pintura de oleo. Sin embargo, podemos decir lo siguiente:

“(...) Su intento fallido para relacionarse con las ciencias y con la tecnología impidió que sus posturas alcanzaran una proyección modernizadora vinculada con el arte óptico y el arte cinético, quedándose en la artesanía manual del pincel y la tela. Su fundamento crítico basado en la renuncia de la imagen representativa para proponer el plano de color como matriz fundante de una nueva iconicidad, despojada de referentes externos, fue históricamente un des-calce retardado de los modelos programático y práctico de la abstracción europea en su vertiente geométrica (...)”⁷

Durante los años 60' y debido al debilitamiento del arte concreto, emergió una corriente informalista, cristalizada en el nacimiento del 'Grupo Signo' (Eduardo Martínez Bonati, José Balmes, García Barros y Alberto Pérez).

⁶ Ibíd. 44p.

⁷ GALAZ, Gaspar. Palabras para un periodo. *Chile 100 años Artes Visuales. Segundo Periodo 1950-1973, entre modernidad y Utopía*, 2000, p17.



Ilustración 9: Alberto Pérez, "Barricada I", 1965

A contracorriente de lo que pasaba en Estados Unidos y en Europa, el grupo Informalista en Chile provocó una suerte de fractura cronológica respecto a los procesos de asimilación de la producción artística.

“(...) En efecto, en Europa el Informalismo ocupó la primera plana de los movimientos de vanguardia entre los años 1947 y 1960, para ser desplazado por la presión del arte neoconcreto y sus diversas tendencias (arte óptico, cinético, programado, hardedge). En Chile, paradójicamente, se produjo el caso inverso, es decir, los principios sustentados por Rectángulo fueron avasallados por el arte joven, que se plegó a las filas de los informelistas”⁸.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, una importante generación de artistas norteamericanos trabajó la búsqueda de una toma de conciencia de sus propias facultades creativas. Esto fue acompañado por la creación de galerías de arte, museos, exposiciones y publicaciones, que contribuyó a la exhibición de la

⁸ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 62p.

producción artística de Estados Unidos, lo que más tarde traería como consecuencia que New York se convirtiera en la capital artística del mundo.



Ilustración 10: Eduardo Martínez Bonati, "El Grito" 1962.



Ilustración 11: José Balmes, "Carnicería", 1958

El Expresionismo Abstracto –creada a partir de esta toma de conciencia de los artistas americanos- es una corriente que reacciona frente a la Escuela Artística de París, buscando desapegarse de aquella tradición Europea ya casi fosilizada por el ambiente artístico. Los artistas europeos también redefinieron el trabajo estético y los fundamentos teóricos en sus obras, dando lugar a la corriente Informalista.

A pesar de esta toma de conciencia, por parte de los artistas norteamericanos, no diferían mucho con los europeos respecto del cuál sería la base de esta nueva forma de producción artística. Estos dos polos tomaron como fundamento la renuncia a los cánones clásicos de la pintura. Más bien estiraron las posibilidades de trabajar directamente con la materialidad sin fijar conceptos a priori. Existe una ausencia tácita de formas preexistentes, ausencia total de concepto clásico, para ahondar en la casualidad y la destrucción como componentes esenciales de esta nueva estética. En este sentido, se genera una interpretación de la realidad radicalmente distinta -ya no es una realidad cerrada y estable.



Ilustración 12: José Balmes, "Escollós" 1968.

Para estos artistas, lo que permite generar una visión distinta, se da a partir de que la realidad se encuentra en permanente movimiento, en continua transformación, lo que legitima la postura de romper con las bases clásicas de la percepción de la realidad. Se suprime la intención de encontrar en el mundo exterior, el punto de apoyo para la creación de obras de arte, a pesar de todos los alcances y transformaciones tecnológicas creadas hasta ese entonces. Se renuncia a los puntos de apoyo externos, en la realización de la obra, para dar un giro hacia el mundo interior del artista; cosa no extraña, debido a que este ejercicio fue abierto por el Surrealismo y su foco en el inconsciente:

“(...) los estados de ánimos del inconsciente podían expresarse espontáneamente en el proceso de realización de la obra. Este proceso se concibió como una expresión incontrolada de los niveles del yo artístico (...)”⁹.

Todo esto llevo a una desarticulación de los modos del hacer artístico, mediante la desestructuración de la percepción de los códigos visuales, junto con “liberar la mano” de las técnicas de la pintura enseñadas en la academia.

Como mencionamos anteriormente, en nuestro país la situación fue distinta. Quienes adhirieron al grupo Signo, fueron los únicos que trabajaron al amparo de la creación artística Informalista. Podemos decir que la importancia del informalismo en nuestro país se debió al nexo generado por los artistas locales con la influencia del informalismo español:

“(...) la consolidación de la materia plástica como significante y significado, y la gestualidad como productora directa de signos visuales y táctiles que reemplazaron la iconicidad (...) Esta etapa de asimilación fue esclarecedora para entender la pintura como un espacio de análisis y reflexión sobre ella misma (...)”¹⁰

⁹ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 64p.

¹⁰ GALAZ, G. Op. Cit. 19p.

En España se produjo un fenómeno similar al Cono Sur. Mientras que Estados Unidos y algunos países europeos, como Francia y Alemania, poseían a su haber un explosivo desarrollo tecnológico y en infraestructura, lo que permitía la expansión de los modos de hacer artísticos, en nuestra zona, como en España, carecían de aquellos avances como para evolucionar hacia nuevas formas de experiencia artística.

Importante fue lo dicho por el crítico español José Moreno en 1962, aludiendo al grupo Signo cuando declaró que el arte de este grupo tenía, como razón de ser, el trabajo mismo con la materia más que con signos formales, una experiencia fuera de la realidad; el trabajo del grupo Signo posee más realidad que cualquier otro tipo de experiencia artística, hasta ese entonces producida.

“(…) Este nuevo proceso de producción (…) Fue la consecuencia de una actitud consciente que se manifestó en un malestar, una desazón frente a la pintura que realizaban, fruto de una herencia resguardada por una determinada enseñanza del arte, que a pesar de las innovaciones que se le introducían para actualizarla no podía ocultar su capa formal academicista (…)”¹¹.

A través de la búsqueda de la realidad, desde los materiales mismos más que de aquella realidad externa que excede y al mismo tiempo jibariza la percepción del artista, se presentaron distintas formas de creación. En consecuencia, no todos los integrantes del grupo Signo trabajaron uniformemente la materialidad, pero todos tenían como horizonte la desarticulación de las estructuras formales del arte y la estética, que reorientaron la percepción de los espectadores acostumbrados a formas específicas de realidad aparente. Con ello se abrió el campo hacia una nueva realidad pintada que trabajaba más con una orientación hacia los modos de organización del cuadro. En síntesis:

“(…) el grupo Signo alteró substancialmente el uso corriente de los medios pictóricos y, consecuentemente, sus resultados sobre el soporte. El empleo de

¹¹ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 68p.

los nuevos medios suponía una específica modalidad expresiva, orientada por irreprimibles impulsos emocionales que desembocaron en la ejecución instantánea como procedimiento de trabajo. Al repensar la pintura, abrió las compuertas para que un número considerable de jóvenes adoptara una posición crítica frente al fenómeno plástico (...)"¹².

El grupo Signo no se contentó sólo con generar una producción artística que especulaba con el trabajo material, también se involucró en el acontecimiento histórico de su época y con la condición del hombre y su historia. Sin embargo, la etapa como agrupación artística fue de corta duración.



Ilustración 13: Alberto Pérez, "Tiempo y Muro", 1961.

"(...) El proceso matérico y gestual, determinantes del informalismo pictórico, se agotó prontamente por el carácter mecánico que estaba

¹² *Ibíd.* P. 69.

*implícito en este proceso y el peligro inmanente de caer en un nuevo manierismo (...)*¹³

Durante este periodo –años sesenta- se generó un comportamiento artístico muy dinámico, determinado por los cambios sociales y estructurales del mundo, es decir, una reorientación radical desde una visión de un mundo inalterado e inalterable a un ritmo dinámico y en constante transformación. El artista ya no se preocupaba de representar el mundo visible, sino que transformó su mirada para abordar los complejos problemas de la existencia humana.

Respecto de aquella época es interesante destacar las reflexiones que giran en torno al quehacer artístico, en este caso, como lo señala José Balmes:

*“(...) En relación al arte, lo político tuvo que ver para mí, fundamentalmente, con una actitud, una que en nosotros empezó a gestarse a finales de los años 50’. Porque piensa que estábamos en una época en la que la mayoría de la pintura se desarrollaba al interior de un clima formal que se movía desde un tipo de figuración más o menos sutil hasta los planos de la abstracción lírica o la abstracción geométrica. Esto era algo que no nos convenía mucho, era un problema, y entonces con un grupo de gente empezamos a reaccionar. Esa reacción era profundamente política, si tú quieres, porque estaba ligada a la pregunta acerca de ¿qué pasa? o ¿qué nos pasa en este continente? ¿Cómo pueden desarrollarse los problemas del artista en relación con lo que está sucediendo en la sociedad? No era más que eso (...)*¹⁴

Esta transformación en los modos de representación se da a partir de un contexto histórico que cruza a varios campos atingentes a la sociedad. Por una parte, el signo, que constituye el lenguaje del arte, se transforma de una presencia participante, es decir, de una referencia en la imagen directa del artista y la vida circundante hacia la autarquía de los signos, y en consecuencia, hacia la autonomía del lenguaje artístico.

¹³ GALAZ, G. Op. Cit. 19p.

¹⁴GALENDE, Federico. Filtraciones I, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60’s a los 80’s). Santiago. Editorial ARCIS/Cuarto Propio, 2007. p53.

Pero el cambio más relevante se encuentra en la toma de posición y el rol del artista con su tiempo, renunciando a aquella actitud pasiva y neutra. El artista rompió aquellos límites que separaban la actividad artística de la vida cotidiana. De esto podemos entender la actitud que asumió el grupo Signo, y no solo ellos; hubo una generación de artistas, que si bien no se sentían interpretados por los postulados del grupo, asumió aquella actitud activa con la vida cotidiana. Sobre esta nueva relación, Galaz escribe lo siguiente:

“Al ingresar el contexto humano al plano textual de la obra postinformal, su estructura sintáctica y semántica sufrió profundas transformaciones que ampliaron el campo de acción de los artistas: algunos continuaron investigando el espacio de la pintura como pintura y, otros, comenzaron a distanciarse de ella como soporte y como medio para afrontar los desafíos provenientes del contexto (...)”¹⁵.

En estos años acontecieron una infinidad de transformaciones, tanto en el plano político, económico, social y cultural. Estos cambios generaron una dinámica pocas veces vista, no sólo en el plano internacional, sino que también en el interés nacional. Por ejemplo, en Estados Unidos con la muerte de J.F.Kennedy, el asesinato de líderes políticos como Martin Luther King, Ernesto Guevara; la Carrera Espacial y la Guerra Fría, todo aquello pone entredicho sobre la factibilidad de la lucha armada en el continente americano, y más aún, la viabilidad de la lucha armada como proceso político legítimo.

En nuestro país ocurrieron sucesos que marcarán la vida política del periodo hasta el golpe de Estado: a mediados de los años '60, el gobierno de Chile implementó la reforma agraria, se organizó la Promoción Popular, se articularon cordones populares, tomó fuerza el discurso de la Unidad Popular, se dio inicio a la “chilenización” del cobre, lo que condujo a que el Estado de Chile controlara el 51% de las acciones de este metal. Ya avanzando hacia 1968, se generó la reforma universitaria: debido a una gran crisis en la estructura de la enseñanza, también

¹⁵ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 87p.

debido al debilitamiento de los sistemas académicos rígidos, que condicionaba toda la misión y visión de la Universidad a la creación de profesionales. Este sistema rígido llevó al debilitamiento del campo de la investigación científica, humanística y artística.

“(…) Al recordar la actividad artística de ese tiempo, ya sea en los trabajos sobre la superficie del cuadro, como en las intervenciones urbanas, o en las primeras exploraciones en torno al objeto, no cabe duda que el artista estaba modificando de manera radical, su actitud frente al arte y la función que éste debía tener en la sociedad. La nueva situación que ofrecía el contexto histórico hizo que el artista se re-situara frente a él y replanteara, en consecuencia, el sentido y la finalidad del arte (…)”¹⁶

La realidad social y la necesidad de cambios en las estructuras institucionales, políticas y económicas, además del fuerte impacto por la miseria y la injusticia social provocaron, en los artistas, la ampliación de los signos a utilizar, y consecuentemente, se ampliaron los recursos técnicos en la producción artística. Esto llevó a pensar en un reencuentro con la “imagen”, es decir, con el dato visible. Sin embargo, la inflexión pasa por una reconfiguración de la iconicidad a utilizar:

“La iconicidad que aquí analizamos fue el resultado de un conjunto articulado de significantes cuyo origen provenía de los medios de comunicación: la fotografía recortada de diarios y revistas para rescatar un acontecimiento o hecho registrado e impreso mecánicamente. Este registro visual retenido y memorizado por la cámara fotográfica ingresaba a otra memoria: la de la pintura, gracias a la técnica del collage; también dos de las noticias o la noticia misma. Con este material de trabajo que aportaba la primera significación, el artista procedió a incorporarlo en el soporte y lo intervino para resemantizar sus primeros significados”¹⁷.

¹⁶ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 91p.

¹⁷ *Ibíd.* P 93.

Debido a la ampliación de los registros icónicos y técnicos en la producción artística, cada artista comenzó a trabajar en proyectos más personales, lo que imposibilitó la continuidad de grupos cohesionados en un proyecto común, como lo fue el grupo Rectángulo o el mismo grupo Signo. Sin embargo, el grupo ‘Forma y Espacio’, que si bien fue un grupo de artistas que toma el guante de los nuevos desafíos que el periodo exige, la amplitud del lenguaje artístico utilizado posibilita la existencia de un grupo determinado, pero sin un manifiesto común, o más bien, sin una técnica productiva común.

“La politización de la práctica artística resitúa ideológicamente a la obra de arte. No quiere decir esto que al cuadro autárquico –y, en la mira de los “rupturistas”, servicial para la concepción burguesa del arte- se oponga la ilustración panfletaria. Significa, en cambio, que esa práctica debe pasar por el eje del “mensaje” –concepto característico de una numerosa producción artística o literaria de los 60- aunque no como subordinación a un criterio externo (al menos en los trabajos más salientes), sino como construcción del mensaje a partir del registro y la circulación de las señales plásticas. En todo caso, se advierte aquí, de base, una comprensión del arte que le atribuye a éste un sustancioso potencial cognitivo (el arte como instrumento –y lugar- de una toma de conciencia social y política), como asimismo lo liga a un sistema de razones morales –o político-morales- que determina, en el mensaje, el talante y el tono de la comunicación como protesta, como denuncia, como testimonio”¹⁸

Dentro de este período de nuevas estructuras lingüísticas, nuevos modos de representación, destacan: Brugnoli, Hugo Marín, Alberto Pérez, Juan Pablo Langlois. Sobre la obra de Alberto Pérez se destaca el trabajo crítico que desarrolla en tres esferas de la materialidad del arte, como lo son la pintura, la utilización de objetos y las instalaciones. Su producción artística se sitúa en la pobreza de los elementos utilizados, en la precariedad y fragilidad de la materia utiliza para evadirse del “aura”

¹⁸ OYARZUN, Pablo. Arte, Visualidad e Historia. Santiago. Editorial La Blanca Montaña, Universidad de Chile, 1999. p203.

que posee la pintura. Aquella fragilidad y pobreza de la que se sirve para su producción crítica, constituye una doble inflexión: por un lado se evade del “aura de la pintura” y por otro lado, se evade de aquella condición de obra que se “atesora” por ser una obra de arte.

“(...) Esta total marginalidad le otorga una libertad de acción absoluta. El precio que paga es la no comparecencia de sus obras a la mirada pública o a la mirada crítica (...) La libertad a que aludimos le ha permitido, además, ir de la pintura a las instalaciones; de ésta a la teoría y de la teoría de vuelta a la pintura, relacionada siempre con el aquí y el ahora (...) El carácter no autocensurador de los trabajos que ejecuta, lo sitúan en un espacio clandestino, propiciando, desde su reducto, una estética de la resistencia”¹⁹.

Aquel trabajo con materiales frágiles y efímeros fue utilizado no sólo por Alberto Pérez, sino que también por otros artistas como Francisco Brugnoli, Pablo Langlois, Hugo Marín, aunque sus motivaciones y sus ejes temáticos fueron muy distintos. A partir 1965, las obras de Francisco Brugnoli se enmarcan en el trabajo con la materia, desde el collage hasta las instalaciones, definiendo un eje programático bastante claro, con temas que ha abordado en sus primeras investigaciones y se han mantenido en una misma línea.

¹⁹ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 95p.



Ilustración 14: Francisco Brugnoli, "Siempre Gana Público", 1965

Para hacer referencia al contexto en el que se embarca la obra de Brugnoli, Carlos Pérez Villalobos describe, a propósito de la obra "Cadáver Exquisito", de la muestra homónima en la Galería Ojo de Buey, en 1990, dice lo siguiente:

"(...) Del juego surrealista, la reunión heteróclita de elementos, arrancados de su contexto de uso, y la búsqueda de una enigmática combinatoria –más, excluido aquí el azar y la irreflexión en que la cofradía bretoniana se complacía. Ninguna necesidad que exija, pues, ése su estar ahí; ninguna leu que, a simple vista, obligue internamente el montaje de esta trama; y sin embargo, la premeditación laboriosa se deja adivinar en cada una de las conjunciones que arman las sintaxis de su enunciado espacial. Enunciado

*cuya gramática tiende a frustrar deliberadamente (como un laberinto) nuestra innata búsqueda de sentido (...)*²⁰

En palabras de Francisco Brugnoli: *“Para mí todo arte, en la medida que incrementa el imaginario, es político, y en ese sentido diríamos que el arte experimental le corresponde un lugar relevante (...) nosotros, en ese tiempo [período de 1960] estábamos iniciando otra historia, dirigiendo nuestra mirada hacia otros ángulos”*²¹

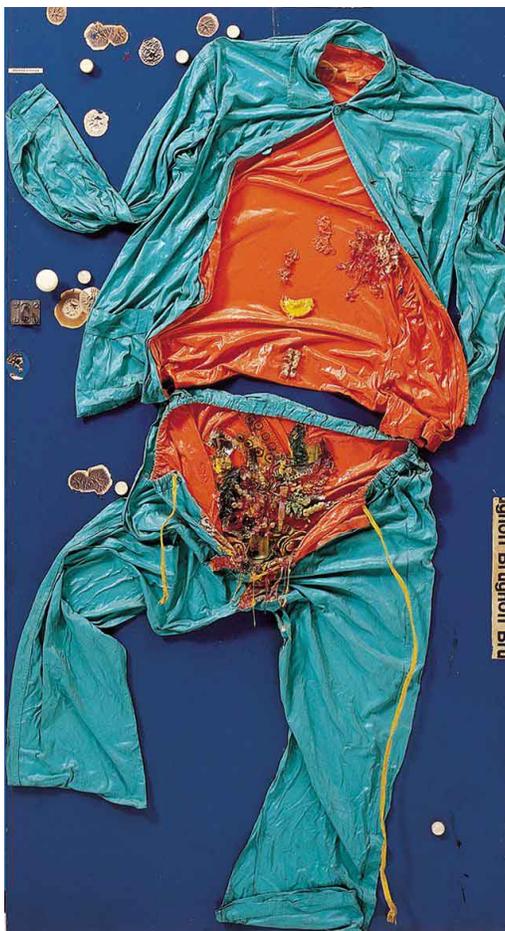


Ilustración 15: Francisco Brugnoli, "No se Confie", 1965

²⁰PEREZ VILLALOBOS, Carlos. Variaciones sobre un cadáver exquisito. EN: GONZALEZ MALDINI, D. El revés de la trama, escritura sobre arte contemporáneo en Chile. Santiago. Ediciones Universidad Diego Portales, 1990. P 65.

²¹GALENDE, Federico. Filtraciones I, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's). Santiago. Editorial ARCIS/Cuarto Propio. 2007. p73.

En el caso de Juan Pablo Langlois, su trabajo presenta diferencias notables entre sus obras. Su labor consiste en construir un lenguaje que se hace autorreflexivo, que se repliega a sí mismo, sin imbuirse en la contingencia socio-histórica.

“Las profundas modificaciones políticas e institucionales que afectaron el país al caer el gobierno del Presidente Allende, hicieron que el itinerario objetual perdiera continuidad y se replegara en sí mismo debido a que el sustrato ideológico que lo fundamentaba y la finalidad que perseguía eran incompatibles con el discurso político de la autoridad militar”²².

La censura marca un principio de distinción en la producción artística; fenómeno nunca antes experimentado, que surgió al alero de la dictadura militar en Chile. Este nuevo fenómeno trajo consigo una serie de efectos, como la clausura de exposiciones, la detención de artistas, el exilio de otros, etc.

A fines de los años 70' y principios de los 80', los concursos financiados por empresas y la banca privada fueron aprovechados por muchos artistas para seguir desarrollando sus investigaciones sobre el objeto-arte. Este tipo de iniciativa permitió a los artistas confrontar sus experiencias y sus lenguajes en lugares donde el encuentro experimental se desarrollaba a partir de aquel acontecimiento traumático. Estos concursos reconocieron el desarrollo de casi todas las producciones artísticas: las instalaciones, el arte objetual, la fotografía, el video, la pintura, la escultura. Sin embargo, con el término del financiamiento, se debilitó el museo como espacio de exhibición y confrontación de lenguajes. Aquellos espacios perdidos, fueron absorbidos por las galerías de arte; pasaron de ser lugares para la comercialización de obras de arte a ser espacios de convergencia de artistas, donde se instalaron las discusiones y el debate de las ideas sobre el arte.

No debemos olvidar también que, durante este periodo, se desarrolló una producción artística que, debido a las similitudes con el Pop Art norteamericano, se le dio el apelativo de 'Pop Chileno', aunque cuesta entender aquella denominación, debido a que, programáticamente, son vectores diametralmente distintos. Es así como la

²² IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 155p.

exhibición de la obra de Rauschenberg, del año 1985, permitió conocer su promesa estética de los años cincuenta. Propuso una desarticulación compleja de los modos de producción visual, al alterar el sistema semiótico de la pintura. Alteró el protagonismo del objeto físico al tomarlo del entorno cotidiano, como lo son los afiches de publicidad, pequeños fragmentos de textos, publicidad callejera, etc. Rauschenberg los articuló a través de un montaje que permitió la convivencia de objetos disímiles entre sí. La obra, surgida de aquella convivencia, reafirmó la producción del collage, heredada del cubismo.

“Dicho montaje fue posible por un proceso previo de desmontaje de los distintos universos semióticos pertenecientes al amplio espectro de signos que caracterizan la iconografía de nuestra civilización (...) El artista aisló estos signos de sus respectivos contextos y cada elemento se constituyó en un significante cuyo significado quedó suspendido, como si su carga semántica quedara latente para reactivarse en el nuevo montaje elaborado”²³

Si bien en las obras se ocupa el mismo proceso productivo, esto no quiere decir que se utilicen los mismos ordenamientos; ya sea a través de la pintura, o de otros materiales, se exaltan o se ocultan determinados objetos con el fin de articular distintas lecturas, miradas, enfoques sobre temas problematizados.

“(...) Cada obra problematiza el ingreso del ojo a la lectura de estos textos, planteando una estética de la recepción que debe reconocer dos hechos: por una parte, que los objetos que integran la obra -por muy aislados que estén- proceden de un contexto que contribuyó a darles un sentido y una función; y por otra, que el ojo que mira no es aséptico, sino que posee un trasfondo cultural que orienta y marca una determinada forma de decodificación de las

²³ *Ibíd.* 158p.

imágenes y objetos. Vale decir, el espectador está implicado en lo que mira y participa en la resemantización de la obra”²⁴.

Si bien la intención de las obras de Rauschenberg fue la de transgredir la institución que gira en torno al arte, esto no llegó a puerto debido a que el mercado absorbió la crítica de estas obras mediante la publicidad y la venta. Estas obras fueron consumidas, por el público norteamericano, al poco tiempo de ser producidas.

“El refinamiento en los procesos de producción del pop se asentó después de la primera mirada que había visto en los objetos un amontonamiento sin sentido y cuya finalidad pareció ser la de lanzar una mirada crítica a la vida norteamericana [pero] Nada de eso ocurrió y la exposición de Rauschenberg (...) no hizo más que confirmar el alto grado de refinamiento en los procesos productivos (...) Sus proposiciones fueron consecuentes con una visión del mundo basada en una cultura de la abundancia. Por esta razón, los trabajos que realizó en los países de América Latina que visitó, incluido Chile, sólo tocaron de manera epidérmica su situación de vida (...)”²⁵

Aquella exposición no hizo más que constatar la distancia que existe entre un Pop norteamericano y un “nombrado” Pop chileno. En este último caso, la intención no fue la mera reflexión formal del lenguaje representacional, sino más bien la consciente ruptura o transgresión con las obras de arte y con el lenguaje artístico. La intención fue la de trabajar con las cosas mismas, con la intención de “auto-significarse”, de proponer nuevos significados sin tener que, necesariamente, contar con el filtro del lenguaje artístico. Esta nueva actitud de los artistas no es comprensible sin antes reparar en el contexto histórico en el que se da.

La gran mayoría de los artistas comenzaron a tejer un vínculo crítico con la vida cotidiana, involucrándose con lo testimonial de la pobreza, la cesantía y la injusticia social. Procesando estos contextos, generaron una suerte de significante que contribuía a la práctica del arte. En este escenario, surgió el significante del

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.* 159p.

“desecho”. Al contrario de lo que emergió en el Pop Norteamericano y el Arte Pobre (povera), pensar el ‘desecho’ se da a partir de un contexto radicalmente distinto, y construye un lenguaje y una dimensión estética bajo otro paradigma.

“(…) En nuestra realidad, el desecho no puede entenderse en su acepción de objeto manufacturado dado de baja, o de pieza o mecanismo de máquinas degradadas por su obsolescencia técnica o por su diseño anticuado. Nuestro contexto socio-económico marca su “comportamiento”: nunca es verdaderamente desechable. Siempre está en condiciones de servir y funcionar, de acuerdo a una escala social descendente, en la que cada miembro de la sociedad va dejando a otro un objeto más y más residual. Lo que queda, en definitiva, es un simulacro del objeto original y cuando el artista se apropia del desecho, éste ya ha sido intervenido por la propia sociedad que ha creado, a través del uso, connotaciones insospechadas (...) El objeto se ha desnaturalizado de tal manera que deja de significar lo que es y para lo que fue hecho, e ingresa a un campo semántico definido por la miseria y la privación (...) El desecho ahora reaparece como mudo testigo de una vida de carencias y de necesidades insatisfechas”²⁶

Todo aquello constituye la diferencia entre el significante de “desecho” y el arte Pop Norteamericano. En definitiva, el desecho no busca crear un producto acabado y cerrado en sí mismo, sino que se vincula con el contenido de realidad y el contexto socio-histórico, con lo económico y cultural, con aquello que ha sido utilizado y reutilizado; algo que jamás ha de ser desechado. El artista articula un significante con el objeto que se construye bajo cuatro dispositivos fundamentales:

*“El significante, en su materialidad, está afectado por la **fragilidad** que trae, como consecuencia, una existencia **precaria**, puesto que ningún elemento de apoyo o de sustitución puede reforzarlo o reemplazarlo (...) lo que el artista pretende es desnudar la problemática que le interesa con el significante*

²⁶ *Ibíd.* P. 160.

*seleccionado (...) otra constante: la **marginalidad** respecto a cualquier circuito habitual de exhibición y venta. Por último, en íntima relación con esta constante surge el carácter **efímero** del resultado de esta experiencia artística. Lo efímero, convertido en principio ideológico por el artista, impide que la obra se independice del proceso que ha establecido su autor (...)*²⁷

Gracias al carácter efímero de este tipo de obras, aquellas se tornan fugaces, no permitiéndoles independencia y vida propia. Se las controla, tanto su nacimiento como su condición precedera. Este tipo de obras no entran en el juego del mercado, y más aún, como tampoco permanecen en el tiempo –característica contraria a la que habitualmente se les desea imprimir a las obras de arte.

Destaca el trabajo de Francisco Brugnoli y su tratamiento de los objetos desechados, desplegándolos en un mismo escenario: en su obra conviven mamelucos rotos, textos de diarios, fotografías que exhiben la pobreza, es decir, objetos en extremo heterogéneos; todo aquello articula un discurso mediante desperdicios. Aquel artista denominó su producción como “pegoteados”. En este escenario convive la cultura popular; aquella realidad de la cual el arte quería ser parte. Además, Brugnoli modula un compromiso político, debido a la carga simbólica que se genera a partir de su producción artística. También es clave la transformación semántica que adquiere el objeto, no sólo mediante la relación entre obra y observador, sino también la transfiguración que sufre el objeto al ser cambiado de contexto.

*“Desde ese instante dejó de lado la representación por la imagen para volcarse a la presentación de las cosas mismas, descontextualizadas de sus circuitos corrientes, forzándolas a ingresar a un nuevo contexto. Se trataba de proponer un nuevo soporte conceptual a los objetos que, en su cotidianeidad, están en función del hogar, del espacio urbano, de la comunicación o de la publicidad”*²⁸.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.* 161p.

El trabajo de Brugnoli hace ingresar al objeto del espacio del desperdicio a un campo simbólico, radicalmente distinto: al campo del arte, y más aún, al espacio de las galerías o las salas de arte. Para Pablo Oyarzún, el trabajo de Brugnoli es destacable debido a que trabaja bajo tres dimensiones importantes, a saber:

“(…) en primer término, frente a una crítica que labora en el nivel de los sentidos, en ambas acepciones del término, apelando a la vez a una recepción estética, e interpelando a una conciencia histórica, se opone una crítica que trabaja en el nivel de los signos, que interpela a una actividad reflexiva y apela a una sensibilidad de la vida cotidiana moderna. Y si esta cotidianidad se registra, al modo pop, a partir de la instancia del consumo, ello se hace estrictamente a través de la mediación de un consumo diferido y dependiente, y cruzando por las cargas reordenadoras de un imaginario popular. En este sentido, la producción que describimos trae consigo la primera (…) puesta en tela de juicio de lo “moderno” en el contexto del arte nacional: según ella, nuestra experiencia social cotidiana en su conjunto es develada como residuo de la modernidad”²⁹.

Si bien el trabajo de Brugnoli se desarrolla a partir del “desecho”, el significado toma otros ribetes. Su trabajo perfila la categoría de lo “re-utilizable”, es decir, no sólo del mero significado del “desecho”, esto conduce a atravesar una infinidad de temas que ponen el acento en la vida cotidiana más que a experimentar un lenguaje de resignificaciones estéticas. Brugnoli no solo trabaja el “residuo de la modernidad”, sino que también trabaja la modernidad experimentada desde la periferia (la teoría centro-periferia). Esto último genera una comprensión más depurada con la noción de residuo. En este sentido, el residuo es testimonial y exhibe el gusto de las clases populares.

El segundo punto de referencia, que instala Pablo Oyarzún es el siguiente:

²⁹ OYARZÚN, Pablo. Op. Cit. 205-206p.

“(...) frente a una crítica que todavía presupone para su eficacia la conservación del soporte pictórico heredado (el cuadro) (...) se desarrolla una crítica que abandona ese soporte, junto a la manualidad pictórica, a favor de una indagación y organización plástica del espacio (urbano) como situación y contexto, que opera primariamente como presentación. Con ella, esta producción queda, por decirlo así, dislocada dentro del espectro establecido de las artes visuales en Chile: inestable su posición desde el punto de vista pictórico, atrae de manera tensa el importe de la escultura al juego de la modernización, pero al mismo tiempo se desmarca de esta posible pertenencia al afirmar la transitoriedad de sus ensambles y montajes”³⁰.

En la obra de Burgnoli no sólo se transforma el soporte artístico de la obra, sino que el trabajo del lenguaje que se enuncia con el objeto-desperdicio es diferente; ésta producción es condenada a perecer. El lenguaje que se configura en estas obras es altamente endeble, asimilable a lo inestable de la vida cotidiana. No apela a un refinamiento del lenguaje, como tampoco interpela a un observador refinado. Su obra se aproxima más a un eco de “lo popular”, lo que contribuye a una exploración más intensa de los recursos materiales y se cuestiona los recursos temporales de la obra de arte.

Como tercer punto, Oyarzún expone lo siguiente:

“(...) frente a una crítica que (...) incide ya resueltamente en el nivel del mensaje, otra es instalada, que investiga el nivel de los mecanismos de producción del mensaje. De ahí se sigue también una distinta comprensión del artista y su actividad: la mediación social es aferrada como factor decisivo de la producción de arte, y el artista se concibe, ya no como origen o elemento catalizador, sino como el operador terminal en una secuencia de transformaciones materiales que encuentran su medio abarcador en la trama diaria. Su actividad se interpreta, pues, como función social en cuanto es articulada como el lugar de una toma de distancia, una conciencia y un

³⁰ *Ibíd.* 206p.

*análisis de las múltiples manipulaciones sociales de signos (...) que constituyen el tejido de la producción e intercambio de sentidos en la sociedad”.*³¹

Este punto devela la diametral distancia entre el pop norteamericano y la producción artística del arte de “desperdicios”. La obra de Brugnoli se puede interpretar como un trabajo etnográfico; compilación material que exhibe la precariedad de los objetos que dan identidad a la vida cotidiana de los sectores populares, construyendo un significado mediante la heterogeneidad de la cultura popular en la modernidad.

*“Todos los significantes utilizados por Brugnoli apuntaban al reconocimiento de la realidad socio-económica concreta que presenta los grupos humanos marginales. Todas sus obras (de los años 60,70 y 80) rechazaban las connotaciones optimistas y conformistas con que se cargan los objetos de consumo en una sociedad que persigue, obsesivamente, su posesión. En esta recuperación socio-antropológica del desecho, del objeto gastado y en franco deterioro, reafirmó su rechazo a cualquier manipulación transable o mercantil de su trabajo e, igualmente, a la idea de permanencia, en el sentido de obra coleccionable o atesorable”*³².

Existe una intención explícita por parte de Brugnoli de generar una producción artística al margen de todo tipo de consumo, de permanencia y de conservación. Sus obras existen mientras estas sean exhibidas; una vez acabada la exhibición, las obras desaparecen sólo teniendo, como antecedente de su existencia, el registro fotográfico o el video-archivo. Su distancia con el circuito del arte provoca una relación mucho más intensa con la marginalidad social.

Brugnoli durante los años sesenta y setenta construye una propuesta artística que connota un lenguaje de clara aproximación a los sectores postergados de la sociedad. Durante los años ochenta, aquella dimensión de la pobreza queda subsumida en otro

³¹ *Ibíd.* 207p.

³² IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. 164p.

problema más global, que plantea una lectura, más detenida, para lograr decodificar el mensaje.

“En estos últimos trabajos vislumbramos una estructura dialéctica que se manifiesta en el intento por develar, globalmente, mundos contrapuestos, disímiles y contradictorio. En esta tensión de fuerzas antagónicas asoma in leit-motiv que emerge y envuelve toda su actividad: el falso rostro de la sociedad que oculta sus contradicciones en el esplendor de las apariencias (...) En estas obras explicitó una teoría de la producción asociada al carácter experimental del mundo en que vivimos, sometido a cambios y transformaciones que alteran las estructuras de los organismos e instituciones políticas, sociales y culturales”³³.

Otro artista al que se le rotuló la pertenencia a la dimensión del ‘arte pop’ chileno fue Juan Pablo Langlois. Sin embargo, su producción artística está lejos de aquella dimensión, debido a que su trabajo intenta desarticular los referentes artísticos mediante una intensa investigación, a partir de la semiótica del objeto. En la obra de Langlois se muestra un acto de liberación de los prejuicios que se encuentran presentes en el arte, debido a que no pretende un lenguaje estético-plástico refinado, ni menos que su obra sea entendida mediante la institución del arte.

“(...) El resultado de su actividad no estaba destinado a crear una obra de arte, sino que si valor residía en la acción creadora como expresión de un concepto. El material usado no tenía valor como medio para comunicar una idea; el oficio no tenía mayor importancia porque la idea podía ser ejecutada por otro. En este sentido, la obra material era efímera: podía desaparecer o bien ser modificada. Lo que se pretendía era revelar lo “inhabitual”, gracias a un acto de desubicación o de rompimiento con el contexto norma o con la lógica de los objetos (...)”³⁴

³³ Ibíd. 166p.

³⁴ Ibíd. 171p.



Ilustración 16: Juan Pablo Langlois Vicuña, "Cuerpos Blandos", 1969.

El valor que adquiere la obra de Langlois es a partir de su ingreso al espacio del Museo, donde su propuesta intenta generar 'un concepto'. Esto se debe a que sus instalaciones, en otros espacios públicos, sólo se confundirían con desperdicios o basuras, y esto mella la posibilidad de comprender el objeto artístico. La instalación de un objeto construido por residuos, en el espacio museal, genera una serie de interrogantes que alteran los espacios consagrados a las obras de arte e incluso pone en tela de juicio el 'concepto de arte'. En este ejercicio lo importante no es la materialización de una obra de arte, sino que se debe privilegiar la idea.

“(…) Para el artista, el público deja de ser un mero espectador pasivo y pasa a convertirse en activador de la obra, pudiendo desplazarla de lugar, modificar su forma o apoderarse de ella en un acto de apropiación. Esta activación es, al mismo tiempo, un acto de comunicación”³⁵.



Ilustración 17: Juan Pablo Langlois Vícuña, "Cuerpos Blandos", 1969.

Langlois está muy consciente del carácter perecedero de su obra, de lo fútil de su trabajo; con ello, el gesto crítico versa sobre un interrogante acerca de la relación tiempo-obra, es decir, en ese desplazamiento donde la obra adquiere valor agregado por su duración temporal, adscribiéndole valor cultural y valor simbólico. La

³⁵ *Ibíd.* 172p.

producción de Langlois se inscribe margen de la duración, y se ubica (como la obra de Brugnoli), al margen de los circuitos institucionales y comerciales del arte. Roberto Merino escribe lo siguiente respecto de la(s) obras de Juan Pablo Langlois Vicuña:

“Siempre hay porcentajes de resquemor para obras de este tipo, pero no nos distraeremos en tales discusiones. Las explicaciones que se manejaba en el momento tenía resonancias de Duchamp: acusaba el fenómeno de que una bolsa de basura botada en la calle no es más que un desperdicio doméstico, pero que trasladada al espacio del museo se transforma, de hecho, en arte. Esto es en la letra. Habría que agregar algo a beneficio del espíritu: la manga de plástico introducía en el museo el sincretismo de un recorrido callejero; su materia exterior, el polietileno –“gris, color humo”-, semitransparentada sobre la textura del papel impreso, introducía la pátina de la ciudad”³⁶

Cuando pensamos en las obras de Brugnoli, como las de Langlois, es inevitable dar cuenta de la incorporación del ‘objeto-común’, donde éste es resignificado, tanto en su valor de uso como en el lenguaje que éste adopta, al momento de ingresar a un espacio distinto para el cual fue hecho. Aquella incorporación permitió expandir el horizonte del arte, claustrado por la pintura y la escultura.

“Los propios artistas informales habían declarado su profundo interés por situarse en medio de las cosas, en contacto directo con la realidad, el uso que hicieron de diversos materiales asó lo demostró. Pero no bastó el maridaje entre materiales de representación y materiales de presentación. Se fue derechamente a las cosas en una especie de fenomenología del objeto, que

³⁶MERINO, Roberto. Una cabeza con caparazón: anotaciones sobre la obra de Langlois Vicuña. EN: GONZALEZ MALDINI, D. El revés de la trama, escritura sobre arte contemporáneo en Chile. Santiago. Ediciones Universidad Diego Portales, 1997. Pp. 416-417.

ponía en paréntesis su elaboración pictórica al neutralizarlo como discurso pictórico”³⁷

Aquella producción se la conoce, desde mediados de los años sesenta, como “Instalación”:

“El término “instalación” (environment-ambiente) no es un concepto que pueda definirse restrictivamente; alude más bien a una acción por ejecutarse en un espacio o ambiente específico y que asume un papel protagónico debido a que sus dimensiones físicas adquieren una carga significativa que supera su funcionalidad espacial cotidiana. La instalación es, pues, un espacio que nos envuelve y donde podemos transitar entre los objetos. El artista manipula un espacio determinado e “instala” un sistema de relaciones multiformes con los objetos”³⁸.

La instalación, al no estar en un soporte fijo, colgado a la pared, como lo es la pintura, no queda limitada espacialmente. Aquí se hace posible un tránsito continuo entre el objeto y el espacio en el que se despliega el objeto; esto logra involucrar al espectador en la composición de la obra.

La instalación promueve el abandono clásico del artista y la obra de arte, mediante la incorporación del objeto. También promueve el carácter crítico hacia la mercantilización de la obra de arte; la instalación no es una obra que pueda ser guardada y exhibida.

La ampliación de los espacios de producción artística no se agotaron en “La Instalación”, sino que hubo, durante los años setenta y ochenta, otros soportes de producción y creación –como por ejemplo, ‘el cuerpo’. Aquellas producciones, por su carácter frágil y efímero, se les pueden conocer mediante documentos visuales y escritos. Acá el archivo nos permite saber de su existencia.

³⁷ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. P 176.

³⁸ Ibíd. P. 177.

“(…) el artista ha mediatizado su relación con el mundo gracias a la expresión artística, generando una imagen sobre un soporte físico cuya existencia material no depende de él. Al incorporarse el objeto al campo artístico se produjo la liberación respecto a los soportes, pero no se modificó el carácter mediador que seguía acompañando al arte objetual (...) Pues bien, la nueva modalidad (...) marcó un hito tanto o más transgresor que el que había marcado, en su oportunidad, el objeto. El empleo del cuerpo como soporte y significante a la vez alteró profundamente el quehacer artístico, sus materiales y procesos de elaboración, su sentido y finalidad. El artista abandonó cualquier soporte mediador para reafirmar la inmediatez de un soporte vivo: su propio cuerpo”³⁹.

La crítica que se genera al cambiar el soporte tela-pintura -como representación-, hacia el cuerpo -como articulador de sentido-, resulta de importante relevancia en cuanto a que desactiva la potencia temporal de la pintura. La tela, una vez hecha la obra, queda ‘ahí’, provocando una ‘demora’, es decir, se puede visitar y re-visitar, explorar distintas lecturas, generando su autonomía; construye su existencia escindida del artista. Pero, cuando el cuerpo es el soporte de la obra, ésta se vuelve efímera, perecedera; el cuerpo puede volver a su situación original, dando espacio para la emergencia de otra obra de arte. Aquella obra borrada puede ser ‘archivada’ mediante registro visual (fotografía, video, etc.), sin embargo:

“En una pintura el ojo es libre para mirarla cuantas veces quiera porque la obra siempre está a de disposición (...) No ocurre lo mismo con el arte corporal porque una vez realizada la acción no hay relecturas: es irrecuperable. Aún más, si somos testigos directos su propia complejidad lingüística hace difícil su lectura y es imposible volver atrás para releer el texto (...)”⁴⁰

³⁹ Ibíd. P. 191.

⁴⁰ Ibíd. P. 192.

El cuerpo-artista es sujeto y objeto de arte. Ya no requiere de otro soporte para vehicular su relación con el mundo. Lo táctil, lo acústico, la fuerza motriz dejan de ser parte de una ilusión representada para pasar a ser lo que son; esto da paso a un flujo completo de todas las sensaciones de la obra, incorporadas y exhibidas por el artista como soporte de la obra. En consecuencia, la obra de arte que se hace presente en el cuerpo, adquiere un valor muy distinto al del soporte tradicional, y esto es porque su presencia temporal es inmediata. Este tipo de obras se dan como pieza única no mercantizable.

El trabajo de Carlos Leppe destaca por desarrollar complejos mecanismos de lenguaje desde el soporte cuerpo. Su trabajo articula la tensión entre su cuerpo, como desarrollo de su dominio interno, y las exigencias culturales que se desprenden del corpus social.

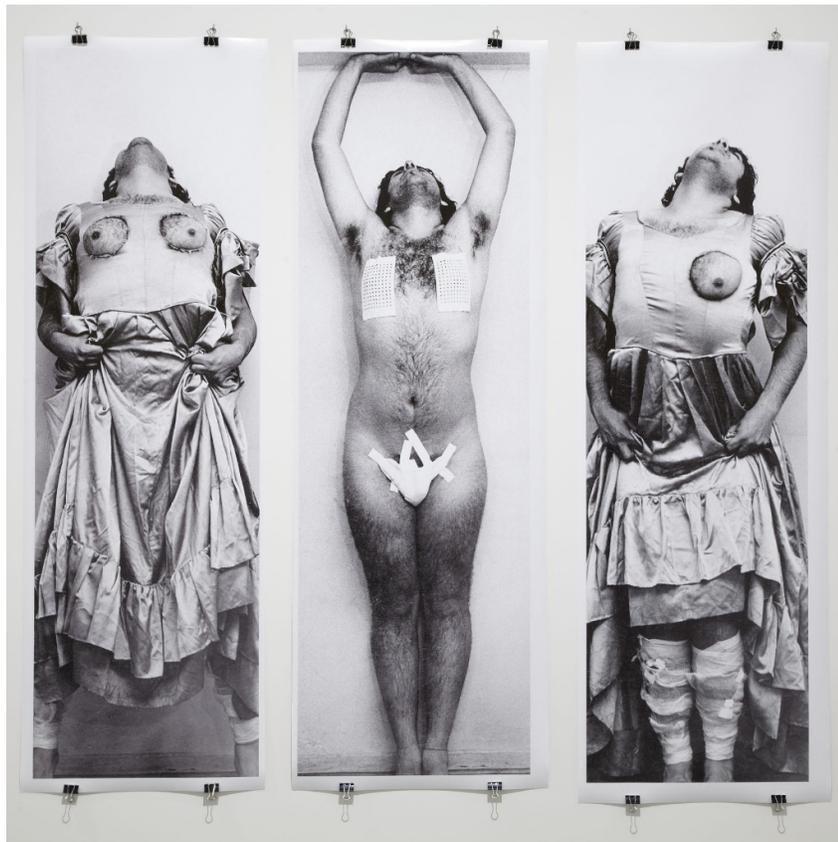


Ilustración 18: Carlos Leppe, "El Perchero", 1975.

El crítico Guillermo Machuca consigna lo siguiente de la obra de Leppe:

“Aunque todavía no se desarrollaba el Leppe más transgresor y político, su compromiso y precoz obra (el artista tenía veintiún años de edad en 1973) comenzaba a ofrecer signos elocuentes respecto a las modernizaciones ofrecidas en el campo plástico local. Por lo menos de dos: el arte objetual y luego el corporal. Algo que se escapaba de la figuración políticamente comprometida destruida por el golpe (el muralismo, la pintura de Balmes, la gráfica partidista, etc.).⁴¹

En la obra de Leppe se genera una tensión entre dos modos de comprender el concepto de arte: por un lado, la que propondrá el artista y, por otro lado, la que se despliega bajo la intuición del público sobre lo que sería arte. Leppe propondrá la subversión de todos los parámetros estéticos que se articulan desde la institución del arte.



Ilustración 19: Carlos Leppe, "Acción de «La Estrella»", 1979.

⁴¹ MACHUCA, Guillermo. El Traje del Emperador, Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas Décadas. Santiago. Ediciones Metales Pesados. 2011. P 38.

“(…) Es, justamente, ese trasfondo el que el que develará su yo estético al hacerse signo corporal, cuyo referente fundamental es la propia biografía del artista. Su cuerpo-signo ingresa a esa zona peligrosa porque se introduce en áreas muy perturbadoras para la sociedad (...) el impacto se acentuará al advertir que lo que se expone, corresponde a aspectos del ser que se ocultan: el problema de la identidad sexual, la relación traumática entre madre e hijo, la transgresión del cuerpo por continuas intervenciones”⁴².

El trabajo de Leppe trata de su biografía; el soporte-cuerpo relata su vida, desocultando los aspectos más íntimos y complejos de su condición existencial, protegidos celosamente. Se expone el yo profundomediante un soporte mediador.

“Leppe realiza una observación profunda de sí mismo a través del estudio y conocimiento de su propio cuerpo con el que realiza una larga serie de intervenciones; son capítulos de una autobiografía que muestra episodios de una obsesión por infringir las normas individuales y colectivas que hacen tabúes determinados comportamientos humanos”⁴³

Leppe desarrolla su propuesta a través del tema de la identidad sexual desde su cuerpo, como objeto sexuado. Su trabajo nos sumerge en el problema de la percepción y el rol del cuerpo humano, desde lo que se consigna históricamente y culturalmente, escindido de sus consideraciones biológicas.

“(…) En el arte corporal de Leppe la inserción de su cuerpo, en el marco sociológico y cultural de nuestro tiempo, no debilita ni menos anula lo que debemos considerar como su gesto dominante: lo sexual. Ciertamente debemos tener presente que en su acción se producen interrelaciones entre su cuerpo intervenido y el cuerpo social; entre su cuerpo biográfico y el cuerpo

⁴² IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. P. 196.

⁴³ *Ibíd.*

*social histórico; entre su cuerpo como ser sexuado y los otros cuerpos sexuados*⁴⁴.

Durante el periodo de la dictadura militar, específicamente a fines de los años setenta y principios de los años ochenta, nacieron producciones artísticas de la mano del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), ampliando el registro manual, estético y lingüístico. Este colectivo, integrado por Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita, exploró el nuevo sentido social dominante, a partir de la explosión económica consolidada por el libre mercado.



Ilustración 20: Lotty Rosenfeld, "Una Milla de Cruces sobre el Pavimento", 1979.

En Chile, la aplicación del modelo económico fue tan rígida y dogmática que provocó un cambio real en las relaciones individuales y sociales. Debido al creciente mercado importador de productos a bajo costo, la industria nacional se vio obligada a cambiar sus estrategias de mercado, ya sea para bien o para mal, debido a que algunas de estas empresas lograron sortear con éxito la vorágine del mercado extranjero, pero otras murieron en el camino. El mercado logró ocupar el espacio público con afiches publicitarios, y en el seno del hogar, con la publicidad por los medios visuales y escritos. Se incitaba a todas las personas a ser parte de este nuevo modo de ser. A los ricos, la publicidad los invitaba a consumir más productos, y a los

⁴⁴ *Ibíd.* P. 197.

pobres, se les invitaba ser partes, por primera vez, de un circuito de consumo -antes de participación exclusiva para quienes detentaban el poder económico.

“El vuelco transformador que trajo consigo el imperativo económico consumista afectó, profundamente, la capacidad reflexiva y crítica de la sociedad en su conjunto. Las voces disidentes apenas tuvieron resonancia. La economía pasó a ser una especie de trascendental ontológico en torno al cual giró toda la actividad nacional (...) Ingresó al espacio humano un clima artificial que aparentemente mejoraba la calidad de vida de los chilenos, pero este concepto se entendió cuantitativamente y se expresó en unidades, porcentajes y cosas (...)”⁴⁵.

El clima de supuesto mejoramiento en la calidad de vida fue proclive para generar una psicosis colectiva de exhibición y posesión de objetos materiales, provocando así, un desinterés en reflexionar sobre las consecuencias del exceso de consumo, o de lo que se ocultaba tras esta avalancha económica. Este clima motivó el desinterés en la conciencia política y social, a tal punto que todas las acciones que se abordaban bajo esta línea no provocaron la repercusión que se requería. De ahí en adelante, todas las acciones políticas que se hicieran para recuperar el interés social, a nivel general, eran infructuosas.

Fue en este escenario en el que realizaron acciones de arte que proponían algo radicalmente distinto al contexto chileno, generado por la economía capitalista. Se desarrolló un contra-discurso bajo el proceso conceptual común, desde el esfuerzo intelectual e interdisciplinario (característica fundamental de CADA), que trabajó la discusión del concepto de arte y el circuito del arte, vinculado con el comportamiento ciudadano y la nueva realidad de nuestro país. Los artistas trabajaron ampliando los espacios de producción y representación, ocupando galerías de arte, museos, calles, plazas y todos los territorios posibles que sirvieran para activar y desactivar espacios consagrados a la vida cotidiana o al arte y su circuito.

⁴⁵ *Ibíd.* P. 205.

“El trabajo que proponían lo realizaron en un nuevo soporte: la ciudad. Esta no actúo como simple instrumento, como medio, sino que fue medio y fin a la vez. Por esta razón, la primera exigencia fue la investigación del soporte, es decir, de la ciudad y de quienes viven en ella; de su trama y del comportamiento ciudadano; de los signos urbanos y de los códigos que regulan la conducta social”⁴⁶

La agrupación CADA resistió, tanto a los típicos soportes de producción artística, como a los tradicionales espacios de exhibición de arte. CADA se marginó de estos espacios como forma crítica al lenguaje del arte y los sistemas de difusión, para trabajar en los márgenes, y poder lograr, desde esta zona, activar nuevos sistemas de producción y difusión artística.

“(…) Para ellos, el arte no es un fin en sí mismo, no el artista un ser especial; el trabajo de arte se confunde con la transformación de la existencia en los lugares de labor cotidiana. No tenía sentido, por lo tanto, privilegiar ciertos espacios, ya sea para ejecutar o contemplar las obras”⁴⁷.

A toda la escena artística que emergió durante la dictadura militar hasta principios de los años ochenta, es decir, aquella escena artística que reverberó el estado de ánimo social y articuló un lenguaje artístico en plena zona de catástrofe se le llamó “Escena de Avanzada”.

“(…) Quienes integran dicha escena reformularon, desde fines de los años setenta, mecánicas de producción creativa que cruzan las fronteras entre los géneros (las artes visuales, la literatura, la poesía, el video, el cine, el texto crítico) y que amplían los soportes técnicos del arte a las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad: el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberada márgenes de subjetivación rebelde, mientras

⁴⁶Ibíd. P. 208.

⁴⁷Ibíd. P. 212.

que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre que uniforma las vidas cotidianas”⁴⁸.

La característica de la escena de avanzada se centra en la posibilidad de extremar las condiciones de producción de obras de arte en el marco de una sociedad represiva, construida por el régimen militar.

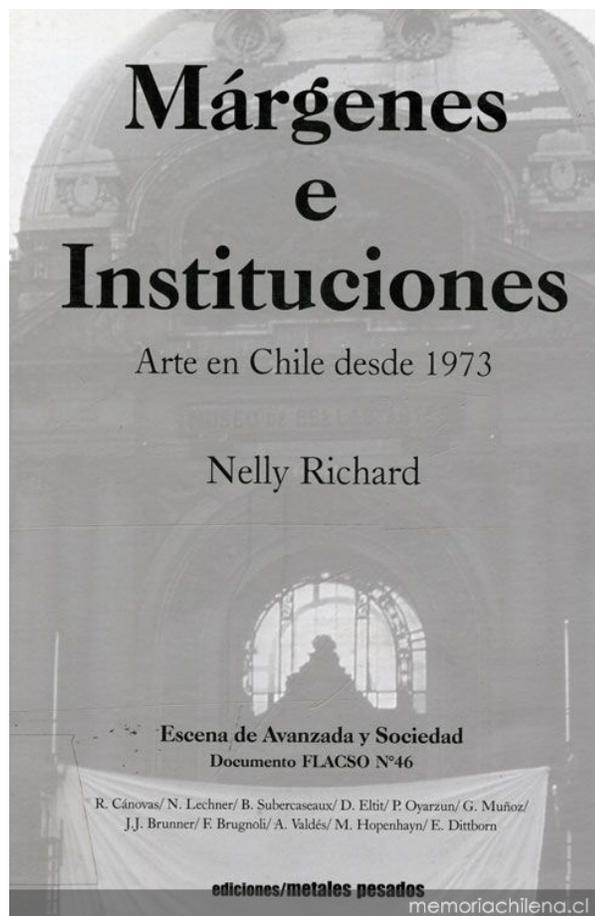


Ilustración 21: Imágen de la portada del Libro "Márgenes e instituciones" escrito por la Crítica Cultural Nelly Richard, cuya primera edición fue bajo el título "Art & Text" en Melbourne, 1968. Ésta pertenece a la edición publicada por Metales Pesados, 2007.

⁴⁸ RICHARD, Nelly. Márgenes e Instituciones. Santiago. Ediciones Metales Pesados. 2007. P. 15.

Para Willy Thayer, uno de los puntos que marca a la Escena de Avanzada es que: *“(...) emergió contigua a lo impresentable –el Golpe- que operó la suspensión (epokhe) de la representacionalidad y la soberanía estatal-nacional moderna en curso hasta 1973. Representacionalidad en, con y contra la que se había debatido la vanguardia local en su afán por hacer retornar lo reprimido en el contexto del humanismo de los 60 y de comienzos de los 70 (...)”*⁴⁹

Aquella condición de apertura de los soportes artísticos se debió, en gran parte, por la condición de censura y auto-censura que consiguió instalar la dictadura, sin olvidar también que la Escena de Avanzada reformuló el vínculo entre arte y política, pero por fuera de los marcos ideológicos de izquierda, de la mano con una fuerte oposición hacia el idealismo estético que toma al arte como algo alejado de la realidad social, reinstalando el aparato crítico que denunciaba a los poderes institucionales.

*“(...) la peculiaridad histórica de la escena de “avanzada” se debe a las circunstancias en las que formuló su productividad crítica. Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico –el de la Unidad Popular- sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos (...)”*⁵⁰.

Durante este periodo, los artistas se vieron en la necesidad de ampliar el rango de materiales para la producción de obras de arte, mezclando técnicas y géneros para la construcción de un lenguaje artístico, como también se vieron en la necesidad de

⁴⁹THAYER, Willy. El Golpe como Consumación de las Vanguardias, 2003, En: El Fragmento repetido, Escritos en estado de excepción. Santiago. Ediciones Metales Pesados, 2006. 17p.

⁵⁰RICHARD, Nelly. Op Cit. 16p.

extender el formato arte, generando una borradura entre lo que se entiende como artístico y lo no-artístico, con la idea de fusionar la comprensión entre arte y vida. Aquella idea exhibió una natural rebeldía que interpelaba a la tradición artística y literaria, como también a las políticas restrictivas que se imponían durante el régimen militar.

“Del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad del cuerpo social), la “_” puso en marcha un itinerario de desbordamiento de los límites de espacialización de recorridos urbanos. Son varios los artistas de la “avanzada” que postularon una espacialidad alternativa a los recintos de arte cercados por la institución, mediante un “arte-situación” que reprocesaba creativamente microterritorios de experiencia cotidianas. Se las llamó “acciones de arte” a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantiene abierta y cuyos materiales (...) permanecen inconclusos, garantizando así la no-finitud del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas (...)”⁵¹.

Durante el periodo de la avanzada, se intentó re-simbolizar lo social a partir de nuevas estrategias de producción y representación artística, abriendo espacios a nuevos deseos individuales y colectivos, generando una apertura en el lenguaje. Es por ello que el cuerpo y la ciudad pasan a ser nuevos soportes artísticos, articulándolos como ‘nuevos espacios críticos’ y de auto-comprensión del entorno social, censurado por el régimen militar.

“(...) Si bien las obras de la “avanzada” recurrieron al simulacro y la parodia como procedimientos deconstructivos que se asocian al discurso artístico de la postmodernidad internacional; si bien estas obras chilenas se mostraron rigurosamente expertas en trabajar (...) sobre los artificios discursivos para exhibir su desconfianza hacia cualquier supuesto de in-

⁵¹ *Ibíd.* P. 17.

mediatez (...) no hay nada en el arte de la “avanzada” que pueda confundirse con las retóricas nihilistas del “fin de lo social” (...) ni con las estéticas de la indiferencia y del desencanto que definen a un cierto postmodernismo que se autocomplace en el espectáculo vacío de su propia cultura de la imagen (...) la escena de “avanzada” (...) experimentó con los recursos de la crítica postmodernista sin nunca dejar de lado la intención de re-politizar el arte, es decir, de afiliar el corte insurgente de formas y conceptos que buscaban socavar las representaciones sociales y culturales del discurso autoritario”⁵².

La avanzada fue víctima de la censura, a tal grado que sus obras se tornaron en extrema complejas, generando un lenguaje metafórico, críptico y disfrazado. Si bien nunca perdieron el estatuto crítico, pero se construyó a partir de una poética ambigua. Sus textos como sus instalaciones se desarrollaron a partir de una hiper-codificación de sus enunciados; aquella situación fue condenatoria, porque relegaron sus exhibiciones y discursos a un espacio socio-cultural muy minoritario. Sin embargo, hay que pensar que:

“Las prácticas de la Avanzada no podrían ser consideradas (...) bajo la resonancia unilateral del vanguardismo en términos de voluntad de desmantelamiento de la institución representacional. Porque en 1977, cuando esas prácticas emergen, no sólo los aparatos de producción y distribución del arte, sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes, seis años de golpe (1973/1979), políticas de shock y decretos de la Junta Militar. Seis años de despliegue de la fuerza sin ley, sin marco, despliegue que prepara el no marco de la globalización; seis años de represión sin represión (...)”⁵³

La Escena de Avanzada habitó en un espacio doblemente peligroso para sus pretensiones críticas: el estado de sitio, administrado por el régimen militar, el cual podría ver en aquellas obras cuestionamientos al orden, y el segundo peligro era

⁵² Ibíd. P. 19.

⁵³ THAYER, W. Op. Cit. 19p.

convivir con la ideología de izquierda, que pretendía un arte que declamaba la necesidad de la reconstitución política-democrática. La avanzada se encuentra en completa oposición al régimen militar, pero también se opone a aquella idea épica del arte de izquierda, que apela a una relación, eminentemente, socio-política del arte, más que a un cuestionamiento de los lenguajes y soportes artísticos.

“Las ya difíciles relaciones entre la escena de “avanzada” y los circuitos de institucionalidad política de la izquierda chilena se complicaron aún más con la vuelta de los artistas y escritores del exilio que, a partir de 1983, llegaron a integrarse al proceso de lucha cultural por la redemocratización del país (...) se formulan, durante el año 1983, varios llamados artístico-culturales a solidarizar con las protestas nacionales (...) Dichos llamados exacerbaron la tensión entre, por un lado, el énfasis crítico-experimental de las obras de la “avanzada” que no querían abandonar el corte deconstructivo de sus análisis de los signos y, por otro, el arte del compromiso político y la protesta social que quería de un lenguaje denunciante-testimonial (...) “A diferencia de cómo el arte del exilio declamaba su pertenencia a una Historia concebida (...) como plenitud y trascendencia de sentido, las obras más críticas de la “avanzada” trabajaron siempre con una temporalidad retóricamente desprovista de toda heroicidad (...) El encuentro entre el arte que vuelve del exilio (José Balmes, García Barrios, etc.) y el arte de la “avanzada” hizo que se toparan dos concepciones de lo histórico: por un lado, la de la Historia como continuum de sentido y como linealidad de discurso orientada hacia la culminación de una verdad última (...) y, por otro, la concepción multilineal de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación- trata de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad (...)”⁵⁴.

Durante los años ochenta surgió un grupo de artistas, provenientes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que tomó como práctica artística la pintura

⁵⁴RICHARD, Nelly. Op Cit 22p.

dentro del formato cuadro. Se desligan, radicalmente, de aquellas líneas que transgreden la pintura como sistema de producción. Toman distancia de aquellos marcos teóricos que fundamentan la práctica artística. Todo ello se genera a partir de un contexto bien particular, y sintomático de la era de las comunicaciones, a saber:

“El poder hegemónico de los centros internacionales posee medios poderosos para penetrar en la periferia sin contrapeso: la periodicidad ininterrumpida de sus revistas de arte cubre ampliamente la producción del mundo desarrollado, instalando sus obras como modelos y consagrando a sus artistas; lo mismo acontece con las teorías elaboradas por los críticos y especialistas de arte (...) nuestros artistas están perfectamente informados de lo que está ocurriendo en esos centros. Contrasta con esta situación, la desinformación que se tiene del acontecer artístico entre los países latinoamericanos, síntoma inequívoco de la precariedad del circuito para relacionarse entre sí y de la subestimación del arte latinoamericano (...)”⁵⁵.

Algo frecuente en nuestra escena artística es el desfase de los movimientos artísticos respecto del centro y este problema hace que los modelos foráneos sean absolutos en el escenario local. Este problema, que marca la historia del arte en Chile, disminuye en la medida en que se adoptan mejores sistemas de comunicación para la adopción de nuevos modos de hacer arte.

Esta situación se imbrica con el retorno de muchos artistas que, durante los años setenta, no dejaron de pintar, entre ellos: Antúñez, Balmes, Núñez, Toral. Todos ellos venían pintando desde hace bastante tiempo, lo que permitió, a las nuevas generaciones, encontrarse con estos trabajos y hacerse un antecedente de la producción artística, específicamente, de la pintura. A su vez, la nueva promoción de artistas de la Escuela de Bellas Artes viene trabajando, desde los talleres con la pintura, lo cual marca una profunda preferencia por este material. Este material se indica, para aquellos, como una especie de contra-discurso frente al escenario cimentado por las vanguardias artísticas.

⁵⁵ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. P. 328.

Aquel contra-discurso puede reflejarse como una noción que se opone a un proyecto de progreso y de un modelo único. Esta oposición se expresa en la creación de un proyecto imaginario, de otro tipo de realidad, donde los simbolismos y las afectividades se dan espacio para su libre expresión. Aquella nueva construcción de la realidad va de la mano con la noción de posmodernismo.

“El posmodernismo planteaba proposiciones alternativas de reactivación de arquetipos que hacían referencia a modelos vernaculares. Se oponía al principio nivelador del estilo internacional que producía (...) el mismo tipo de ciudad-máquina para un hombre máquina (...) El postmodernismo propone una concepción estética que pretende inyectar proposiciones equívocas, interrogaciones nostálgicas y modelos eclécticos en la sociedad tecnócrata, que otorguen a las formas conocidas una nueva significancia (...)”⁵⁶.

La tarea que se forjó este grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes fue la de sortear los límites que configuran la práctica artística de la pintura-cuadro para proponer fundamentos nuevos, basados en sus propias biografías como contenido temático. De este modo se privilegia la subjetividad personal del artista, lo que contribuye a escapar a sistematizaciones en el ordenamiento del lenguaje, dando espacio a la multiplicidad de experiencias en estado bruto. Cabe destacar aquella intención explícita de alejarse de cualquier tipo de marco teórico que contribuya a delimitar -espacial y temporalmente-, la creación de la obra de arte, es decir, se escapa de una propuesta visual consciente y unificada.

“(...) Están familiarizados con la teoría del arte y han conocido el discurso de la Escena de Avanzada (...) su distancia respecto a esta última no fue por desconocimiento de ese discurso, sino que fue el resultado de una opción distinta que los llevó a la pintura como una zona de creación pretendidamente más libre (...) Este grupo generacional, nacido a fines de

⁵⁶ Ibíd. P. 330.

los años setenta, se ubicó en una relación ambigua entre teoría y práctica e intentó liderar un nuevo concepto de artista-pintor, a mucha distancia de lo que podríamos llamar un operador cultural (...) Este artista-pintor se propuso recuperar una práctica manual que había enfrentado a otras prácticas que (...) había conquistado nuevos soportes y medios para el arte a través de la fotografía, el video, la instalación, etc.”⁵⁷.

La idea de la recuperación de la pintura como materialidad va de la mano con aquella sensación táctil (de lo hecho a mano), el color como gesto. Volver a la pintura connota aquello de lo que alguna vez se abandonó. Esta generación no quiere seguir el camino que se había dejado, anteriormente, con la Escena de Avanzada, no quieren proseguir con la performance, sino más bien quieren caminar por el camino de otros artistas que comenzaron con la pintura. Esta generación desea penetrar en el carácter lúdico de la pintura, sobre todo, por la diversión que ello acarrea.

“(...) No obstante, la gran ironía de la reivindicación de un arte local, en términos de reapropiación y reactualización, es que en ningún caso habría sido posible de no ser por las influencias extranjeras de sus protagonistas. Ello tanto por los viajes anteriores de formación de sus artistas y teóricos o la misma condición extranjera de algunos de sus integrantes. Así, la escena de Avanzada fue el primer grupo propiamente local y que si bien requirió de ciertas forzadas omisiones en su momento para asentar su carácter nacional –había que «matar al padre»-, supo, a diferencia de sus antecesores, escoger y actualizar pertinentemente sus influencias visuales y referentes internacionales actuales acorde a la naciente «era de los post»: posestructuralismo francés, posfeminismo, posmarxismo y las incipientes teorías de géneros y de los medios”⁵⁸.

⁵⁷ *Ibíd.* P. 334.

⁵⁸ GOFFARD, Nathalie. *Imagen Criolla, Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Santiago. Ediciones Metales Pesados, 2013. P. 85.

De esta generación, podemos destacar a artistas como Samy Benmayor, Carlos Maturana (Bororo) y Jorge Tacla. Cada uno de ellos construye distintos dispositivos de lenguaje mediante el soporte pintura-cuadro, pero sus trabajos son diametralmente distintos, cada uno de ellos trabaja temáticas particulares, explorando acontecimientos y gestos especiales.

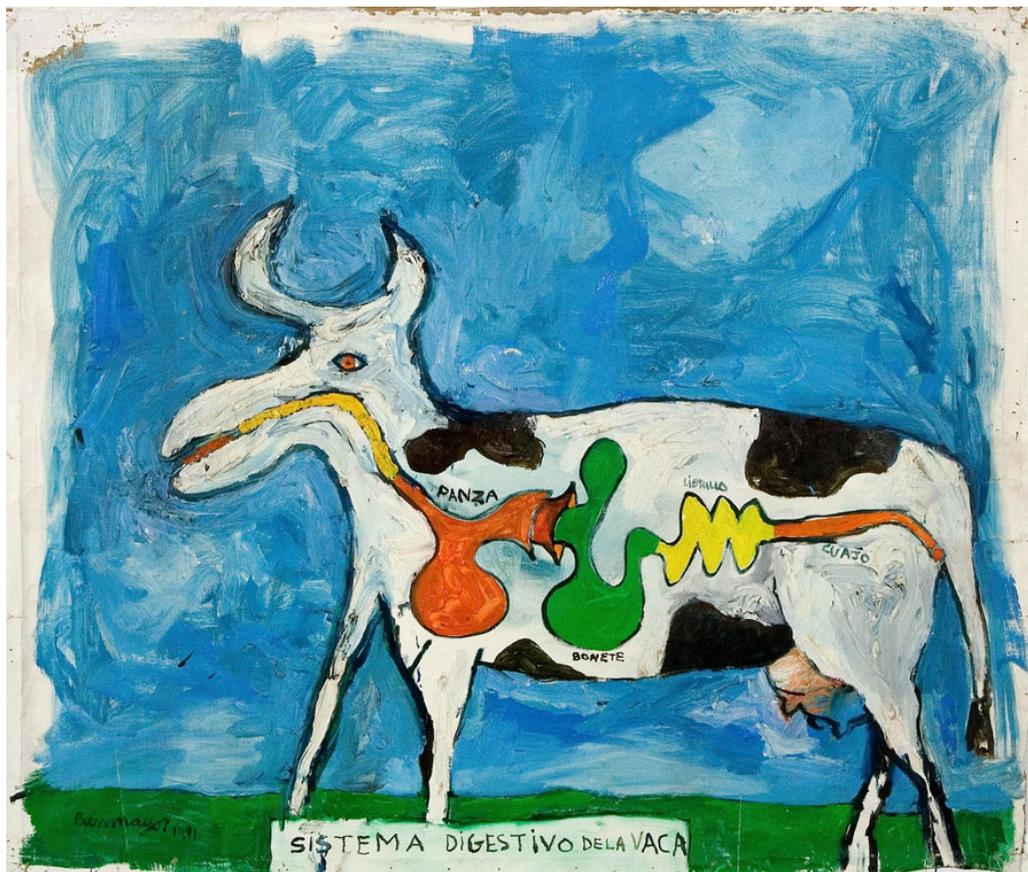


Ilustración 22: Samy Benmayor, "Sistema Digestivo de la Vaca" 1991.

Benmayor trabaja más con el gesto infantil, articulando un relato desde una memoria fragmentada; aquel gesto infantil, es un gesto que goza de libertad. En referencia al trabajo inicial en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Benmayor dice lo siguiente:

“A mí la pintura me interesó siempre y yo digo que por consumista, porque me gustaba comprar los pinceles, los bastidores, los materiales (risas). Y cuando iba en segundo año, empiezo a escuchar esta cosa de que la pintura estaba muerta ¿Cómo que está muerta? ¡No puede ser! Imagínate que yo acababa de comprarme todo el maletín con los óleos. ¡Putá, qué mala suerte!, decía yo, justamente ahora que tengo mi maleta con mis pinceles (risas). Piensa que cuando yo entro a la Universidad el arte conceptual está pleno, ya desde finales de los 60’s, y entonces había muchas exposiciones, como por ejemplo una que se llamó Aire acondicionado, donde la idea era mucho más importante que la obra (...)”⁵⁹



Ilustración 23: Samy Benmayor, "Edificio de Ladrillo", 1994.

⁵⁹GALENDE, Federico. Filtraciones II, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's). Santiago. Editorial ARCIS/Cuarto Propio, 2009. 144p.

Por su lado, Bororo trabaja con el azar, con lo accidental, que devela su forma de vida, carente de convenciones sociales y liberado de condiciones. Jorge Tacla exhibe trabajos que dan cuenta de su vida en New York. Fue uno de los pocos que desarrolló un trabajo intenso fuera de Chile. Aquellos trabajos exponen sus vivencias como paseante de una ciudad cosmopolita, donde las minorías raciales conviven día a día, sin dejar de lado el problema de la marginalidad. Al respecto del a obra de Tacla, Justo Pastor Mellado dice lo siguiente:

“En muchas imágenes de Jorge Tacla, que corresponden a telas anteriores al año 88, instrumentos punzantes atraviesan la piel para denotar su condición de superficie replegada que funciona como “sujeto”, en el sentido “subjectus”, es decir, soporte (“sub”: debajo) y como color (“jectus”: vertido sobre un soporte). La pintura subyace, siempre. Por eso, la voz de la carne no puede ser en Tacla más que la voz de la caída del Verbo de Occidente. Dicha caída implica, a nivel de procedimiento, una perversión cromática y compositiva (...)”⁶⁰

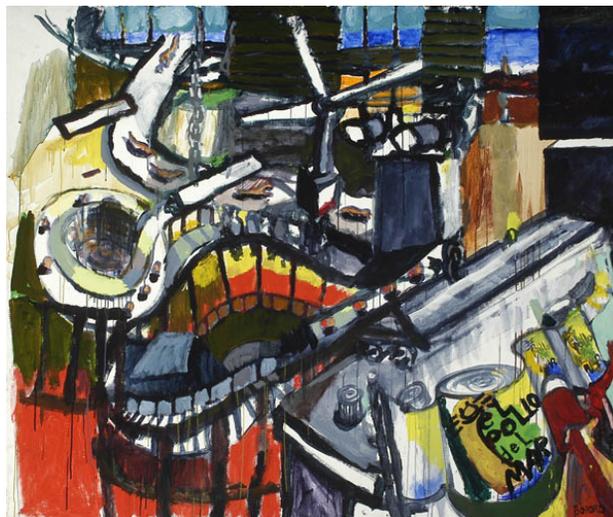


Ilustración 24: Carlos Maturana (Bororo), "Fábrica de paté de Chungungo en Tunquén, 1993

⁶⁰ PASTOR MELLADO, Justo. Jorge Tacla: de la encarnación a la cartografía. EN: GONZALEZ MALDINI, D. El revés de la trama, escritura sobre arte contemporáneo en Chile. Santiago. Ediciones Universidad Diego Portales. Pp. 519.

Luego, surge una segunda promoción de artistas, entre los cuales se encuentra Pablo Langlois, Roberto Di Girólamo, Rodrigo Cabezas, Pablo Becerra, entre otros. Esta promoción se encuentra con un ambiente muy adverso a sus pretensiones. El ambiente artístico del que son parte es muy desanimado debido a la falta de apoyo económico, cosa que no ocurrió ni en la generación anterior, ni siquiera en los años más conflictivos de la historia política del país.



Ilustración 25: Pablo Langlois Prado, "día, intervención en salas de colección permanente" (fotografía sobre papel).

Debido a estos problemas, muchos artistas desertaron de las artes, cambiando de ambiente y actividad.



Ilustración 26: Roberto Di Girolamo, "Sin Título", 1982

Otros, más arriesgados, emigraron a otros países en busca de mejorar su calidad de vida, desenvolverse como artistas y conseguir del arte una buena calidad de vida. Sin olvidar también que muchos artistas tuvieron que ampliar sus registros discursivos, y con ello surgió la necesidad de explorar nuevos soportes artísticos, nuevas actividades que tocaban, tangencialmente, la creación artística: los trabajos no se reducen a la escultura, la pintura o la gráfica, sino que la creatividad se amplía para tocar objetos y actividades de la vida cotidiana. Es decir, lo que antes se exhibía como un límite natural, hoy ya no lo es. El arte se amplió a espacios que antes eran

resguardados por campos de especialización específicos, como el diseño gráfico, la publicidad, la escenografía teatral, el diseño de vestuario, etc.

“Estas ampliaciones les han permitido liberar su producción artística de las ataduras restrictivas que imponen los espacios consagrados a la promoción y comercialización del producto. Al mismo tiempo han ocupado campos reservados a determinados especialistas (...) con lo cual reactivan la antigua polémica entre el arte “desinteresado” y aquél que se contamina con elementos funcionales y pragmáticos (...)”⁶¹.

⁶¹ IVELICH, M y GALAZ, G. Op. Cit. P. 347.

Capítulo II

Estética y Arte Crítico:

Aspectos esenciales sobre el pensamiento de Theodor Adorno y Jacques Rancière.

La intención de este capítulo es trabajar los principales aspectos del pensamiento de Adorno y Rancière, que permitirán articular los conceptos de Estética y Arte Crítico, para dar lugar al complejo escenario del arte contemporáneo.

2.1. Theodor Adorno: Autonomía y Experiencia Estética en la Obra de Arte.

2.1.1 Autonomía y Obra de Arte

La investigación sobre ‘la estética’ en Adorno constituye uno de los pilares de su filosofía. Junto con “Dialéctica de la Ilustración” y “Dialéctica Negativa” suelen ser los textos más solicitados para entrar en su pensamiento. Sin embargo, “Teoría Estética” adquiere cierta relevancia debido a su complejidad y a su puesta sobre la dimensión de la “autonomía” y el vínculo que establece entre “arte-sociedad”.

Para abordar la categoría de “autonomía” que se introduce en el análisis de la obra de arte, debemos partir diciendo que, para Adorno, las obras de arte salen al mundo empírico articulando un mundo propio; esto se podría pensar como la posibilidad de la construcción de otro mundo. Este proceso de autonomía tiende a una afirmación a priori. Sin embargo, “(...) El propio principio de autonomía es sospechoso (...) al atreverse a poner en pie una totalidad (...) cerrado en sí mismo, esta imagen se transfiere al mundo en que el arte se encuentra y que lo produce (...)”⁶².

Por esta razón, el arte debe conducirse en contra de lo que prefigura su propia contenido; esto le permite convertirse en una incerteza radical. El arte a contrapelo de todo lo que le ha parecido fundamental, se concibe como una cosa distinta, como «algo más que arte». De este modo, «el arte se resiste a ser definido», debido a que los acontecimientos conducen a una permanente redefinición mediante singulares procesos históricos. Con todo, suceden dos procesos: a) el arte sólo puede ser interpretable al ritmo de su movimiento, y b) el arte se define en relación con lo que no es arte.

“(...) El arte y las obras de arte son caducos porque no sólo en tanto que heterónomos y dependientes, sino hasta en la formación de su autonomía (...) son no sólo arte, sino también algo ajeno, contrapuesto al arte. Con el propio concepto de arte está mezclado el fermento que lo suprime (...)”⁶³.

⁶² ADORNO, Theodor. Teoría Estética. Madrid, Ediciones Akal. 2004. P. 10.

⁶³ *Ibíd.* P. 13.

Con el principio de «autonomía», toda obra anhela una identidad que se articule sobre sí misma. Por ello que procura generar una ‘toma de distancia con la realidad empírica’, debido a que esta última impone a los objetos una relación directa con el sujeto. En este caso se dice que las obras de arte son copias de lo que vive en el mundo empírico, en la medida en que se les proporciona lo que queda por fuera de su alcance⁶⁴.

“(…) El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que ‘fait social’ se comunica sin cesar a la zona de su autonomía. En esa relación con la empiria, las obras de arte salvan, neutralizado, lo que una vez los seres humanos experimentaron literal y completamente en la existencia y lo que el espíritu expulsó de ésta (…)”⁶⁵

Para Adorno las contradicciones que no se resuelven en la realidad, ‘retornan’ a las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Así se define la relación del arte con la sociedad: **“(…) La libertad de las obras de arte, de la que se jacta su autoconciencia y sin la cual no existiría, es la astucia de su propia razón (…)”⁶⁶**. Cada obra de arte, nos dice Adorno, es una «detención momentánea» del proceso de observación. Siendo las obras de arte «respuestas» a preguntas que ella misma se genera, entonces «las obras de arte se convierten en preguntas».

“(…) Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta. Sólo donde también se siente lo otro del arte como una de las primeras capas de la experiencia del arte, se puede sublimar al arte, disolver la implicación material sin que el

⁶⁴“(…) Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. Hablan en virtud de la comunicación de todo lo individual en ellas. De este modo contrastan con la dispersión de lo meramente existente (…)” *Ibíd.* P. 14.

⁶⁵ *Ibíd.* P. 15.

⁶⁶ *Ibíd.*

*ser-para-sí del arte se vuelva diferente. El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él (...)*⁶⁷

Lo que distingue al arte del mundo empírico, es que se constituye como «la antítesis social de la sociedad»; en palabras claras, el arte no se puede pensar una relación directa con la sociedad. Lo que constituye la zona del arte se vincula, directamente, con el «lugar interior de los seres humanos», debido al ejercicio de interpretación; el arte participa directamente en la sublimación.

Para Adorno es plausible organizar una definición del arte a partir de una teoría de la vida anímica. Sin embargo, el arte no es sólo el encargado de una ‘praxis’ mejor que la dominante, sino que también es la «crítica de la praxis» como **dominio de la autoconciencia**, en medio de lo que existe y en nombre de aquello que existe.

El punto central que plantea Adorno hace referencia a la tensión que existe entre «la espiritualización del arte y el arte de consumo». El arte de consumo surge a partir del **sentimiento de exclusión** de una esfera social respecto de la cultura. Esto trae, como consecuencia, que el arte de consumo sea atacado por aquellos que desarrollaron una «profunda espiritualidad en el arte».

“(...) El momento de placer en el arte, una protesta contra el carácter de mercancía mediado universalmente, es mediable a su manera: quien desaparece en la obra de arte queda dispensado así de la miseria de una vida que siempre es demasiado poco. Ese placer es capaz de incrementarse hasta la embriaguez; no le alcanza el insuficiente concepto de disfrute, que más bien es adecuado para volver aborrecible el disfrute (...) El concepto de disfrute artístico era un mal compromiso entre la esencia social y la esencia antitética a la sociedad de la obra de arte. Ya que el arte no le sirve de nada a la autoconservación (...) al menos ha de acreditarse mediante una especie de valor de uso que se base en el placer sensual. De este modo se le falsea

⁶⁷ *Ibíd.* P. 16.

*también al placer sensual esa satisfacción corporal que sus representantes estéticos no proporcionan (...)*⁶⁸

Al abordar el «arte de consumo» debemos pensar que el ‘valor de uso’ constituye una dificultad en la época de la superproducción, posibilitando la entrada al «disfrute del prestigio». El hecho de que la obra esté siempre presente (en su carácter de mercancía) genera un contrasentido en la experiencia artística. Es por ello que la obra de arte exige, de parte del contemplador, un ‘conocimiento’. Sin embargo, ‘el objeto’ quiere que se le capte tanto «en su verdad como en su falsedad». Frente a la pérdida de obiedad, el arte reacciona, no simplemente cambiando sus formas de proceder, sino incluso su propio concepto, es decir: ‘lo que nos dice que él es arte’.

En referencia a lo anteriormente dicho, el «**industria cultural**» nunca se vinculó con el concepto de **arte puro**: la industria cultural se introdujo en la cultura exhibiendo el fracaso del “arte puro”. La Industria Cultural generó el problema del valor de uso de la obra de arte, dejando espacio al valor secundario del prestigio, que da consistencia al valor de mercancía. Bajo esta lógica, se suple la experiencia artística por el valor de mercancía.

*“(...) De la autonomía de las obras de arte, que indigna a los clientes de la cultura porque se les considera mejores de lo que ellos creen ser, no queda nada más que el carácter fetichista de la mercancía, la regresión al fetichismo arcaico en el origen del arte (...) La vieja afinidad entre el contemplador y lo contemplado es puesta patas arriba. Como el comportamiento típico hoy hace de la obra de arte un mero hecho, también se despachó como mercancía el momento mimético, que es incompatible con toda esencia cósmica (...) El consumidor puede proyectar como mejor le parezca sus emociones, sus restos de mimetismo, a lo que le ponen por delante (...)*⁶⁹

⁶⁸ *Ibíd.* P. 26.

⁶⁹ *Ibíd.* P. 30.

Hasta los inicios del desarrollo de la época de la Industria Cultural, el sujeto que contemplaba una obra de arte debía olvidarse de sí mismo. Desde la emergencia de la Industria Cultural, lo que las obras de arte no alcanzan a decir, el sujeto debe darse a la tarea de llenar los «vacíos» mediante un lenguaje estandarizado. Adviene el proceso regulador de la Industria Cultural: **se genera un lazo con los seres humanos restituyéndoles su capacidad dominante**. Pero hay que atender que la crítica social hacia la Industria Cultural adquiere un componente ideológico evidente. El arte autónomo no siempre fue libre de la potencia de la Industria Cultural, debido a que la autonomía es algo que ‘ha llegado a ser’.

Para Adorno aunque el conocimiento alcanza la realidad, como también a los aspectos irracionales de esta, el «sufrimiento» esquiva al conocimiento racional. El conocimiento racional puede definir el sufrimiento desarraigando su carga emotiva, puede explorar medios para apaciguar su potencia, pero apenas puede llegar a tocar aquello mediante la **experiencia**. El sufrimiento permanece ‘ausente’ si se lleva a su racionalidad.

Esto habría ocurrido en Auschwitz post Hitler. Este panorama, frente al arte, lleva a que ‘lo oscuro del mundo’ vuelva racional lo que hay de irracional en el arte.

“(...) En el placer por lo reprimido, el arte asume al mismo tiempo la desgracia, el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra él. Que el arte exprese la desgracia mediante la identificación anticipa la destitución de la desgracia; eso, ni la fotografía de la desgracia ni la falsa felicidad, describe la posición del arte actual auténtico frente a la objetividad entenebrecida (...)”⁷⁰

Para Adorno, existiría una tensión evidente entre ‘la historia’ y el concepto de ‘lo nuevo’, relevando aquello que la historia muestra como argumento acerca de la inexistencia de algo que pudiese ser pensado como «lo nuevo». Pero lo nuevo fue uno de los conceptos más importantes de mediados del siglo XIX, el periodo de la modernidad. Lo nuevo marcó el horizonte productivo en las artes.

⁷⁰ *Ibíd.* P. 33.

El problema con aquel concepto versa sobre su carácter tanto abstracto como necesario, no por su condición histórica -que busca romper con lo tradicional-, sino más bien por el contenido que subyace. En ‘lo nuevo’, la razón se vuelve mimética. Por esto es que es innecesario entender la tradición como un ‘proceso temporal de relevos’, donde las técnicas artísticas se entregan en manos de las siguientes generaciones; esto es equívoco.

En la modernidad la estética tradicional es puesta en duda. Por ello, la potencia de lo nuevo es históricamente necesaria. Lo nuevo permite la ‘crítica del individuo’. En lo nuevo se vincula, estéticamente, **el individuo y la sociedad**. Podemos decir con ello que la ‘experiencia de la modernidad’ dice más de lo que representa, pero no deja espacio a la abstracción. En relación al arte, la modernidad no prescinde de los ejercicios artísticos anteriores, sino más bien de la tradición. Con esto, ratifica el principio burgués del arte. **El carácter abstracto de este principio se une al ‘carácter de mercancía del arte’.**

A partir de la experiencia estética, la novedad es **algo que ha llegado a ser**, una marca de los bienes de consumo, que el arte ha apropiado para distinguirse de la oferta de los objetos iguales; pierde importancia si no se ofrece **algo nuevo**. Lo nuevo, en este sentido, es «el signo estético de la reproducción amplificada de arte».

“(...) Lo nuevo no es una categoría subjetiva, sino que lo impone la cosa, que de otra manera no puede llegar a sí misma y librarse de la heteronomía. A lo nuevo apremia la fuerza de lo viejo, que para realizarse necesita de lo nuevo. La praxis artística inmediata, junto con sus manifestaciones, se hace sospechosa en cuanto apela expresamente a lo nuevo; en lo viejo que también ella conserva reniega por lo general de su diferencia específica; sin embargo, la reflexión estética no es diferente a la mezcla de lo viejo y lo nuevo. Lo viejo tiene su refugio sólo a la cabeza de lo nuevo; en fracturas, no mediante la continuidad (...)”⁷¹

⁷¹ *Ibíd.* Pág. 37.

Adorno nos dice que si se ha **agotado la capacidad de la innovación**, si la innovación se busca en líneas y prácticas que se repiten, hay que cambiar los dispositivos de la innovación, transfiriéndolas a otra dimensión. Si el carácter de lo nuevo constituyó la práctica de la disolución de las tradiciones, la modernidad no puede ser un error que pueda corregirse «retornando» a un periodo que ya no existe.

“(…) La categoría de lo nuevo ha producido un conflicto. El conflicto entre lo nuevo y la duración se parece a la querelle des anciens et des modernes en el siglo XVII. Las obras de arte pretendían la duración, que está emparentada con su concepto, con el de objetivación. Mediante la duración, la obra protesta contra la muerte; la eternidad a corto plazo de las obras es la alegoría de una eternidad sin apariencia. El arte es la apariencia de aquello a lo que la muerte no alcanza. Que ningún arte dura es una sentencia tan abstracta como la del carácter perecedero de todo lo terrenal; su contenido lo recibe de la metafísica, en relación con la idea de resurrección. El horror ante el hecho de que el deseo de lo nuevo impida la duración no lo causa simplemente el rencor reaccionario. El esfuerzo de crear obras maestras duraderas está quebrantado (...)”⁷²

El carácter «**temporal**» de las obras de arte se constituye a partir de su duración. Sin embargo, las obras de arte no tienen poder sobre su duración. Es por esta razón que donde ‘menos esté garantizado el criterio de duración’, es donde lo temporal ha sido abandonado en beneficio de lo perdurable. Esto ocurre en la relación de las obras con el estado de las cosas, donde se desplegaría la dimensión de la **duración**. Cuando el arte comprenda el carácter ilusorio de la duración, acogiendo el carácter perecedero de su condición, ingresaría en la comprensión de una dimensión de la verdad; esto quiere decir que lograría adquirir “conciencia de su temporalidad».

El arte obtiene su fuerza relacionándose con el materialismo, implicando su destrucción: la destrucción del dominio de los intereses materiales. En su debilidad, el arte anticipa un **espíritu** que se manifiesta sólo bajo esta condición. Esto ilustra

⁷² Ibíd. Pág. 44.

una necesidad objetiva, de la cual el arte no puede prescindir, y exhibe la miseria del mundo en contra de una necesidad subjetiva por parte del hombre.

El concepto de «mímesis», en Adorno, vincula el arte a la **experiencia del individuo**; esto no es más que la experiencia del ‘**ser-para-sí**’. La no-permanencia no sólo se debe a que ‘**ahí**’ la obra de arte pierde toda alteridad, en la cual se objetiva el sujeto estético. Luego, la idea de duración es en sí misma compleja. El arte moderno, bajo estas condiciones, ha llegado a ser lo suficientemente abstracto, tanto así que exhibe la realidad de las relaciones humanas.

“(…) El arte ejecuta el ocaso de la concreción al que no se desmiente la realidad, pues en ella lo concreto ya sólo es una máscara de lo abstracto, lo individual ya sólo es el ejemplar que representa la generalidad y que nos engaña sobre ella, idéntico a la ubicuidad de monopolio. Esto hace que el ataque se dirija contra todo el arte heredado. No hay más que alargar un poco las líneas de la empiria para ver que lo concreto no existe para nada mejor que para que cualquier cosa que se distinga pueda ser identificada, conservada y comparada. La experiencia ya no da más de sí; no hay experiencia, ni siquiera la sustraída inmediatamente al comercio, que no haya sido corroída (…)”⁷³

En este sentido, lo nuevo –aquel concepto constitutivo de la época de la modernidad– sería que anhela ‘lo nuevo’, pero esto se alcanzaría apenas; este punto se articula como el problema fundamental de la modernidad. Este asunto se convierte en la utopía de su propia condición, sometido a lo existente.

“(…) Es moderno el arte que, de acuerdo con su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes. Esto incluye un canon negativo, prohibiciones de aquello de lo que esa modernidad reniega en la experiencia y en la técnica; y esa negación determinada ya es casi un

⁷³ *Ibíd.* P. 49.

canon de lo que hay que hacer (...) Que esa modernidad sea más que un vago espíritu del tiempo o un versado estar a la última se debe al desencadenamiento de las fuerzas productivas. Este está determinado tanto socialmente por el conflicto con las relaciones de producción como intraestéticamente en tanto que exclusión de lo gastado y de los procedimientos superados. Más bien, la modernidad siempre se opondrá al espíritu de la época dominante, como tiene que hacer hoy; la modernidad artística radical le parece a los consumidores decididos de la cultura anticuadamente seria y, por tanto, disparatada (...)”⁷⁴

El arte es **moderno** cuando, de acuerdo con su experiencia y modo de representar la crisis de la experiencia, **consume** lo que la industria crea bajo las condiciones de producción dominantes. Esta condición negativa **constituye prohibiciones** que la modernidad niega, tanto de la experiencia como de la técnica. Esta negación conduce el modo de operar normativo, o dice lo que hay que hacer. Sólo entonces las obras se arriesgan y desean llegar más allá; eso no opera de la misma forma en obras que por miedo a la incertidumbre **se aferran al pasado**. Aquellas acciones que buscan una modernidad moderada no logran llevar a cabo su fin, ya que deben dialogar ante un público indispuesto.

Toda obra que se aprecie como tal, inevitablemente deja huellas de su contenido y su técnica; rastrearla es parte de lo moderno. Esto sólo se concreta en la crítica. Aquellos rastros a los que se adhiere toda obra “nueva”, son los lugares que exhiben el fracaso de lo anteriormente hecho. La obra, al emerger en las cicatrices del pasado, se dirige en contra de sus precedentes. El historicismo trata este problema mediante este proceder.

“(...) El contenido de verdad de las obras de arte está fusionado con su contenido crítico. Por eso también se critican mutuamente. Esto, y no la continuidad histórica de sus dependencias, une a las obras de arte entre sí; «una obra de arte es la enemiga mortal de otra»; la unidad de la historia del

⁷⁴ *Ibíd.* P. 53.

*arte es la figura dialéctica de la negación determinada. Y no de otra manera sirve a su idea de reconciliación (...)*⁷⁵

En relación al arte moderno, aquellas obras que deforman los cuerpos humanos recuerdan aquellas obras arcaicas que, por falta de técnicas, no lograban conquistar la copia de la figura humana. Pero existen diferencias importantes entre las obras que niegan la copia y aquellas obras que están más llanas al sentido consciente de la deformación; estas diferencias se expresan en un ‘**sentido estético**’. Es difícil pensar que el arte moderno vuelva a aquellos aspectos que ha querido dejar de lado, tomarlos, elaborarlos y pasar esos procedimientos como nuevos, porque lo moderno se mostraría como algo reactivo y no activo.

*“(...) A veces, el arte no dirime los antagonismos, sino que expresa tensiones formidables mediante una distancia extrema a esos antagonismos. Las normas estéticas, por más grande que pueda ser su fuerza histórica, quedan por detrás de la vida concreta de las obras de arte; sin embargo, participan en sus campos magnéticos. Contra esto no ayuda pegar exteriormente a las normas un índice temporal; la dialéctica de las obras de arte tiene lugar entre esas normas, especialmente las más avanzadas, y su figura específica (...) La obligación de asumir riesgos se actualiza en la idea de lo experimental, que al mismo tiempo transfiere de la ciencia al arte el uso consciente de los materiales, contra la noción de un proceder orgánico inconsciente (...) Ciertamente, en la estética no se pueden separar los medios y los fines; pero a los dos experimentos les interesan casi de antemano, de acuerdo con su concepto, los medios y hacen esperar en vano al fin (...)*⁷⁶

La **exigencia de responsabilidad** de las obras de arte acrecienta el peso de su culpa, por eso también hay que adherirle la exigencia antitética de la irresponsabilidad. Este último punto rememora la noción de juego, necesario para la **existencia del arte**. Como juego, el arte redime su «apariencia». El arte es irresponsable, ya sea por

⁷⁵ *Ibíd.* P. 55.

⁷⁶ *Ibíd.* P. 57.

ofuscación o por melancolía; sin aquello, no lo es. En consecuencia, el arte que se diga y aparente ser digno, caería en la ideología y no tendría gracia alguna. Para que el arte sea digno, tendría que mentir, ponerse máscaras, a tal punto que tendría que ser algo distinto de lo que pretende ser. La seriedad y dignidad que quisiese poseer le obligaría a renunciar a la pretensión de obra.

“(…) Ciertamente, el arte no es pensable sin la fuerza subjetiva de formar, pero no tiene nada que ver con la actitud de fuerza en la expresión de las obras. Hasta desde el punto de vista subjetivo, esa fortaleza lo tiene mal. Igual que de la fortaleza, el arte participa de la debilidad. En la obra de arte, la renuncia sin condiciones a la dignidad puede convertirse en el órgano de su fortaleza (...)”⁷⁷

El arte acusa la pobreza superflua a través su voluntaria pobreza, y a la vez denuncia el ascetismo sin que por ello lo haga su norma. La precariedad de los medios que lo sombrío lleva consigo, también empobrece lo poetizado; las obras más avanzadas conservan aquello, hasta llegar al **enmudecimiento**. Por esta razón, la injusticia que el «arte alegre» comete, es una injusticia hacia los abatidos, es un arte en contra del dolor acumulado. El arte oscuro, tiene en sí mismo rasgos que no limitan la expresión de su forma; mientras todas las cosas pueden cambiar, aquellos rasgos característicos pueden ser efímeros. Lo que en el arte oscuro es difamado como perversión por el hedonismo estético, **ha sobrevivido a la catástrofe**: que los momentos más oscuros del arte puedan generar ‘goce’ significa que el arte y la conciencia alcanzan su felicidad en la capacidad de ‘perseverar’.

Para Adorno el autentico arte del pasado no queda sentenciado al **ocultamiento**; algo de su contenido de verdad sigue permaneciendo, ya que no se deja arrastrar y comprometer: mediante lo cual sigue deliberando. Una humanidad realmente liberada debería recibir lo que ha heredado de su pasado. Por esta razón, lo que ‘alguna vez tuvo de verdad una obra de arte’, y luego con el paso del tiempo fue desmentido, esa verdad podrá ser reivindicada, toda vez que cambien las condiciones

⁷⁷ *Ibíd.* P 60.

de su contenido. Aquello conduce a plantear el fuerte vínculo que existe entre «**estética e historia**». Podemos decir entonces que sólo el arte más avanzado tendrá oportunidad de sobrevivir contra la decadencia del tiempo. Sin embargo en la duración y continuidad de las obras se expresan diferencias de alto nivel, que no logran conjugar en nada con el grado de modernidad de su época; por esto es inevitable pensar en la íntima relación entre obra e historia.

“(…) La transición a lo general conocido discursivamente, mediante la cual los sujetos individuales que reflexionan políticamente esperan escaparse a su atomización e impotencia, es estéticamente una deserción a la heteronomía. Si la obra va más allá de la contingencia del artista, éste tiene que pagar por esto el precio de no poder elevarse (...) por encima de sí mismo y del límite puesto objetivamente. Si cambiara la estructura atomista de la sociedad, el arte no tendría que sacrificar su idea social (...) a lo general social: mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad. Más bien, ésta le procuraría a lo particular ese derecho que estéticamente hoy no se anuncia en otro lugar que en las coacciones idiosincrásicas a las que los artistas tienen que obedecer. Quien, frente a la excesiva presión colectiva, insisten en el paso del arte por el sujeto no tiene por qué pensar bajo un velo subjetivista (...)”⁷⁸

El pensamiento social sobre la estética tiende a dejar de lado la dimensión de la fuerza productiva, pero éste pensamiento, inmerso en los procesos tecnológicos, es la subjetividad transformada en tecnología. Aquellas producciones que quieran desatender lo tecnológico, deben de corregirse desde el sujeto. En el arte, es prescindible el trabajo colectivo, pero no la subjetividad, que es «inmanente». Para que este escenario cambie, debiese ocurrir que la conciencia global de la sociedad alcance un estado en el que no entrase en conflicto con una conciencia más avanzada. No es menos cierto que la historia de la modernidad es una historia cruzada por el esfuerzo de alcanzar la mayoría de edad, acompañada de una aversión hacia el arte

⁷⁸ *Ibíd.* P 63.

infantil, sólo siendo inocente desde un enfoque pragmático. Sin embargo, el arte se revela en contra de este modo de pensamiento, que por culpa del vínculo ‘fin-medios’, se olvida de los fines fetichizando los medios. Aquella irracionalidad es exhibida por la irracionalidad del arte.

En la Modernidad el oficio se distingue de los principios artesanales. Aquel concepto articula el conjunto de habilidades que el artista hace hincapié en referencia a la concepción de lo moderno, rompiendo el lazo con la tradición. Sin embargo esto no quiere decir que el ‘oficio’ proceda desde el individuo.

“La realización de lo específico siempre presupone cualidades adquiridas más allá del dominio de la especificación; sólo los diletantes confunden la tábula rasa con la originalidad. Ese conjunto de fuerzas insertadas en la obra de arte, en apariencia algo meramente subjetivo, es la presencia potencial de lo colectivo en la obra, de acuerdo con la medida de las fuerzas productivas disponibles: la mónada lo contiene sin ventanas. Donde más drástico se vuelve esto es en las correcciones críticas del artista. En toda mejora a la que se ve obligado, a menudo en conflicto con lo que él considera la agitación primaria, el artista trabaja como agente de la sociedad, indiferente a la consciencia de ésta (...)”⁷⁹

⁷⁹ *Ibíd.* P. 65.

2.1.2 Experiencia Estética y Obra de Arte.

Al abordar la Experiencia Estética, Adorno nos dice que ésta se manifiesta viva desde el objeto, desde el momento en que la obra adquiere vida bajo la mirada del contemplador de la obra de arte. La experiencia estética es algo que va más allá de la relación entre la obra y quien la contempla.

La Experiencia Estética exhibe el proceso inmanente de la obra. La obra, al hablar (comunicar) se transforma en objeto con [un] movimiento en sí mismo. Lo que en la obra se puede considerar como «su unidad», no es estática, sino que dinámica; resultado de las divergencias que cada obra contienen en sí misma. El análisis que se hace de la obra de arte sólo puede alcanzar madurez en la medida en que se comprenda el complejo proceso de los vínculos entre sí. La comprensión no se alcanzará descomponiendo lo procesual de la obra.

*“(…) No sólo las obras individuales son dinámicas de manera inmanente; también su relación entre sí. La relación del arte es histórica sólo a través de las obras individuales, en sí mismas detenidas, no a través de su relación exterior, mediante la influencia que unas ejercen sobre otras. De ahí que el arte no puede ser definitivo verbalmente (…)”.*⁸⁰

Para Adorno, las obras de arte sintetizan acontecimientos discordantes. En este proceso, las obras de arte buscan el momento de unidad entre lo idéntico y lo no-idéntico. La unidad de la obra de arte es **un momento** y no una constante. El carácter procesual de las obras de arte se articularía en tanto que, como es algo realizado por seres humanos, es algo que se funda en el reino del espíritu⁸¹, pero en el camino de llegar a ser idéntica consigo misma, necesita lo que no es idéntico a ella, «lo heterogéneo». La resistencia de la alteridad hacia la obra, establece que ésta construya un lenguaje formal para no dejar nada sin forma. Este proceso constituye su movimiento.

⁸⁰ ADORNO, Theodor. Op. Cit. P. 235.

⁸¹ Esta idea hace referencia a la concepción hegeliana de la obra de arte, en cuanto a que la belleza de la obra de arte tiende a ser más relevante que la belleza de la naturaleza, debido a que el espíritu imprime su esfuerzo.

Lo que exhibe cada obra de arte es la tensión de los puntos de fricción que se articulan en cada momento que se requiere una unidad. **La obra de arte es un lenguaje que se exhibe en el momento de su objetivación.** El punto temporal de cada obra de arte es su carácter procesual. Si la duración, ese momento temporal, se convierte en la intención de la obra de arte, acorta su duración, reduce su vida. «La obra no debe ambicionar su perpetuidad».

Las obras de arte son productos humanos y mortales. Las obras que niegan esta condición desaparecen con más velocidad de la que quieren. La permanencia de la obra de arte es inseparable de su forma. Las obras que se arriesgan, incluso a su mortalidad, tienen más éxito que aquellas que se mantienen en los márgenes de la seguridad. Éstas últimas, son víctimas de las inclemencias de la historia.

*“(...) La obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes. No siendo reducible ni a uno ni a otro momento, esta relación es un devenir. Lo que se puede considerar totalidad en la obra de arte no es la estructura que integra a todas sus partes. Incluso en su objetivación, la obra de arte es algo todavía a producir mediante las tendencias operantes en ella. Al revés, las partes no están dadas, como el análisis se equivoca en creer casi inevitable: más bien, son centros de fuerza que impulsan hacia el todo, pero por necesidad, pues están preformados por él. El torbellino de esta dialéctica acaba por devorar al concepto de sentido (...)”*⁸²

Las obras de arte no sólo cambian con la manera de afrontar que tienen los seres humanos a éstas, porque esto va cambiando con la historia. Esa transformación sólo se da en los márgenes de la experiencia, que es exterior, y no tiene nada que ver con el cambio que se genera “en” la obra de arte. La obra de arte va siendo develada, lentamente, en el momento de su aparición. Esta transformación se da a partir de su propia condición: las obras se transparentan, callan, envejecen. **Todo lo que pueda desplegar la obra de arte es un antecedente para su derrumbe.**

⁸² ADORNO, TH. Op. Cit. P. 238.

En la obra de arte, la diferencia entre el hacer y lo hecho es **radical**. Las obras de arte son **lo hecho que llegó a ser**, no es solo lo hecho. La experiencia de lo efímero en el arte construye una duda sobre lo hecho. La confusión originada entre el arte y su génesis provoca asombro entre las ciencias del arte y el arte.

“(...) El resultado del proceso y el proceso mismo detenido es la obra de arte. La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, una mónada: centro de fuerza y cosa a la vez. Las obras están cerradas unas frente a otras, son ciegas entre sí, y sin embargo representan lo que está fuera (...) La interpretación de la obra de arte como un proceso detenido en sí mismo, cristalizado, inmanente, se acerca al concepto de mónada. La tesis del carácter monadológico de las obras es tan verdadera como problemática. El rigor y la estructuración interna de las obras es un préstamo del dominio espiritual sobre la realidad. Por tanto, el carácter monadológico es trascendente a ellas, les llega desde fuera, con lo cual se convierten en un nexo de inmanencia (...)”⁸³

Para Adorno la estética supone como ejercicio **la inmersión en una obra de arte**. Sin embargo, no se puede negar el abandono de este procedimiento, que poco tiene que ver con el arte. Sin embargo, el análisis inmanente se miente al momento de creer que, tomando algo en particular, pueda estar en los márgenes de la fuerza de la mónada de la obra.

“(...) Nada particular es legítimo en la obra de arte si su especificación no lo vuelve general. El contenido estético no se puede subsumir, pero sin medios subsumidores no se podría pensar el contenido estético; la estética tendría que capitular ante la obra de arte como ante un factum brutum. Sin embargo, lo determinado estéticamente sólo se puede poner en relación con el momento de su generalidad a través de su clausura monadológica (...)”⁸⁴

⁸³ *Ibíd.* P. 240.

⁸⁴ *Ibíd.* P. 241.

Adorno es claro en decir que la tarea de la estética no va en cerrar los conceptos que articulan la experiencia de la obra de arte, sino más bien en liberarlos de su apariencia e introducirlos en la cosa. La relación entre lo general y lo particular, que en la obra sucede de manera inconsciente y que la estética lo libera a la conciencia, es la obligación que se le endosa a una concepción dialéctica en la obra de arte.

Un concepto general del arte no alcanzará nunca a las obras de arte; sólo pocas alcanzan ese prefijo. Este problema viene de la mano de una debilidad de los artistas en alcanzar aquel concepto. Por esta razón, mientras más empeñado se esté de alcanzar el concepto de arte, tanto más inestable se vuelve la relación de éstas con su otro.

Las obras de arte supremas no son las que alcanzan más pureza, sino las que **contiene un excedente no alterado**, desde su inmanencia. Pero, una vez que se ha alcanzado la composición completa en la obra, no se puede introducir aquello que hace impura una obra.

Refiriéndose a esto mismo, Adorno nos dice que el arte ‘no se reduce’ a las obras de arte; el artista trabaja **en el arte**, no solo en las obras de arte. Que algo sea arte no depende de la conciencia de la obra de arte (autonomía de la obra). Todas las formas que constituyan una obra de arte, incluso los objetos de culto que pasan a ser arte, puede, en un momento, convertirse en obras de arte mediante la historia.

“(…) El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estas por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento. Esto mismo las hace inconmensurables con el historicismo, que en vez de rastrear su propio contenido histórico las reduce a la historia exterior a ellas. Las obras de arte se pueden experimentar tanto más verdaderamente cuanto más sea su sustancia histórica la del experimentador (...)”⁸⁵

⁸⁵ *Ibíd.* P. 244.

Haciéndose cargo de la línea argumental de Hegel, Adorno señala que, en las obras de arte, el espíritu no es algo que se encuentre adjunto a ella, sino que es parte de la estructura de la obra. Si uno pudiese seguir la línea del espíritu de la obra de arte, éste aparece como algo en sí; las obras de arte son lo que son mediante la develación de su espíritu. Pero las obras de arte son algo hecho, no en proceso. En este sentido, la reflexión mediante este proceso debe comprender el carácter fetichista de la obra de arte, acusar su objetividad, pero a la vez disolver este carácter fetichista críticamente. En consecuencia, **la estética lleva en sí un componente hostil al arte, y el arte desconfía de este carácter hostil.**

Uno de los puntos complejos sobre la obra de arte es que, siendo dinámicas en su constitución, sólo pueden llegar a ser obras mediante su objetivación, es decir, mediante su **detención en el tiempo**. Para Adorno, las obras de arte son sistemas complejos e incompatibles en su estructura. Por ello, los impulsos miméticos que constituyen la obra de arte, se integran en la obra y la desarticulan. Este desarrollo se construye a partir de la ausencia de lenguaje; llega a ser lenguaje cuando la obra es objetivada. Debido a esta situación, la obra de arte reclama contra su carácter perecedero. Frente a la relación que el arte tiene con la empiria, Adorno dice:

“(...) cada obra de arte pone programáticamente (...) su unidad. Lo que ha pasado por el espíritu se determina como uno frente a la naturalidad mala de lo contingente y caótico. La unidad es más que meramente formal: gracias a ella, las obras de arte evitan la separación mortal. La unidad de las obras de arte es su censura con el mito. Obtienen en sí mismas, de acuerdo con su determinación inmanente, esa unidad que está impresa en los objetos empíricos del conocimiento racional: la unidad asciende desde sus propios elementos, desde lo plural, no extirpan el mito, sino que lo apacigua (...)”⁸⁶

Luego, Adorno agrega:

“(...) La resistencia del arte moderno contra la apariencia inmanente, su insistencia en la unidad real de lo no real, tiene el aspecto de que no admite

⁸⁶ Ibid. P. 248.

*lo general en tanto que inmediatez irreflexiva. Pero que la unidad no brote en los impulsos individuales de las obras se debe no sólo a su organización. La apariencia también está causada por esos impulsos. Al mismo tiempo que miran anhelantes y necesitados a la unidad que ellos podrían realizar y reconciliar, quieren apartarse de ella (...)"*⁸⁷

En las obras de arte queda fijado lo que de lo contrario se evaporaría, y mediante su unidad, los impulsos (miméticos) quedan confinados a algo irresuelto. Este procedimiento obliga a someter a crítica a las «obras grandes». Esta última noción suele acompañar a la estructura de la unidad, incluso a costa de su relación con lo no-identico: esto devela que el concepto de grandeza es inconveniente para el arte. El efecto de grandeza es una culpa que lleva inherente las obras de arte, sin este peso no llegan muy lejos.

Que algo en el arte sea «miméticamente difuso» no es un problema, debido a que convive cierta relación difusa con su entorno. **La obra de arte se consigue si su presencia nace de su contenido de verdad, pero no significa que deba desaparecer su historia.** La fantasmagoría es el rival de esta resolución si se presenta como su condición última, debido a que se generaría una suerte de finitud o como algo “conseguido”. Theodor Adorno llama a esto “su condición moral”. Siguiendo esta línea, todas las obras de arte tienen “defectos” y esto puede hacer que la obra sea devastada, pero todo error individual puede legitimarse como “algo correcto”, si es que lo que se pone en obra es la **verdadera conciencia del proceso.**

“(...) La objeción del sentido común de que la severidad monadológica de la crítica inmanente y la pretensión categórica del juicio estético son incompatibles porque toda norma sobrepasa la inmanencia de la estructura, mientras que sin norma la estructura sería contingente, perpetúa esa división abstracta de lo general y lo particular que se va a pique en las obras de arte. Aquello en lo que se capta lo correcto o lo falso de una obra de acuerdo con

⁸⁷ Ibid.

*su propia medida son los momentos en que la generalidad se impone de manera concreta en la mónada (...)*⁸⁸

Lo que constituye el carácter ideológico del concepto “obra de arte” es la inexistencia de obras perfectas; ninguna obra alcanza la perfección. De existir obras completas, o un carácter afirmativo de “perfección”, el arte superaría a su propio concepto, lo cual articularía un movimiento hacia una desarticulación o fragmentación de la obra, y este giro sería un mal intento de salvar el arte de lo que no será nunca.

Lo que constituye el rango de obra de arte es si logra generar una **dialéctica**, la cual consistiría en abordar lo que se ‘hace incompatible’ y al mismo tiempo logra ‘rehuir de esta condición’. Sin este proceso dialéctico, la forma existente en la obra de arte sería un vacío. La profundidad de la obra es una condición inherente. Cabría suponer una diferencia ‘entre’ obras de arte. De este modo, en las “obras de arte superficiales” no se articularía aquella condición dialéctica, más bien, la síntesis no llega a conectar elementos heterogéneos, sino más bien cada elemento corre por cuenta propia. Aquellas obras de arte que gozan de profundidad son las que no ocultan lo divergente, y sin embargo, logran resolver ese enigma. Las obras de arte profundas gozan de lo heterogéneo; esto último se convierte en algo esencial; su tematización en la imagen estética, su sustancia se muestra de manera más elocuente.

“(…) en tanto que integración sin violencia de lo divergente, la obra de arte trasciende al mismo tiempo los antagonismos de la existencia sin el engaño de que ya no existen. La contradicción más íntima de las obras de arte, la más amenazante y terrible, es que la reconciliación no las puede reconciliar, mientras que su irreconciliabilidad constitutiva impide que se reconcilien (...) No se puede eliminar del rango o de la cualidad de una obra de arte la medida de su articulación. En general, las obras de arte parecen ser tanto mejores cuando más articuladas están: donde no queda nada muerto, nada sin forma, ningún campo que no haya pasado por la configuración. Cuanto

⁸⁸ Ibid. 252.

*más profundamente es capturada por ésta, tanto más conseguida está la obra. La articulación es la salvación de lo plural en lo uno (...)*⁸⁹

Sin embargo, lo que constituye el rasgo más importante de la obra de arte, el contenido de verdad, está determinada por **la historia**. La relación que existe entre ‘la verdad de la obra de arte’ y ‘la historia’ no es relativa, de modo que este contenido varía con el tiempo. El efecto de variación se da a lugar y las obras de arte de calidad pueden debilitarse mediante el paso del tiempo, pero esto no significa que el contenido de verdad y la calidad de la obra sean perjudicados por el historicismo. Por esto mismo, **la historia es inmanente a las obras**, no es algo que se adhiera o que este por fuera de la condición de las obras de arte. Cuando una consciencia se objetiva en la obra **el contenido de verdad se torna histórico**. Esta consciencia de verdad es la que posibilitaría la visibilidad de las contradicciones y la posibilidad de su futura reconciliación. Esto se hace elocuente cuando se considera el estado de las fuerzas productivas en la obra y su posición en la sociedad.

*“(...) La consciencia avanzada se asegura del estado del material en que la historia se sedimenta hasta el instante al que la obra responde; ahí también es una crítica transformadora del procedimiento; llega a lo abierto, más allá del statu quo. Irreductible en esa consciencia es el momento de la espontaneidad; en ella se especifica el espíritu del tiempo; su mera reproducción es rebasada (...)*⁹⁰

El carácter de fijación que se presenta en las obras de arte no impide su cambio; lo que queda en el lienzo, en la piedra, no es impedimento de cambio, sino más bien, la fijación cumple el deseo de sacar del tiempo a la obra. La acción de fijar no es un ensí de la obra, sino más bien un signo. **El desarrollo generado entre lo fijado y el espíritu es la historia de las obras.**

⁸⁹ Ibid. 253.

⁹⁰ Ibid. 256.

2.2 Jacques Rancière: Arte Crítico y Pensamiento Político.

2.2.1 Las dimensiones del despliegue del Arte Crítico.

La tentativa de ir hacia elementos conceptuales de la teoría filosófica de Jacques Rancière versan sobre la base de establecer encuentros con el pensamiento de Th. Adorno, para ir desplegando elementos que construyan aquello que llamamos «Arte Crítico», es decir, elementos constitutivos de un arte que se despliega en el espacio público sin abandonar su condición autorreflexiva, es decir, un arte que «da que pensar».

El interés que soporta el trabajo de Jacques Rancière es respecto de su noción de Arte Crítico. Pero ¿Qué es lo que, el autor de “El Reparto de lo Sensible”, entiende sobre Arte Crítico? Para Rancière este tipo de arte se **propone develar los mecanismos de dominación del sistema**, para con ello, **concientizar al espectador** de las transformaciones del mundo.

Sin embargo, el hecho de que se comprenda a cabalidad el «síntoma», no provoca, por sí mismo, la capacidad de impulsar una transformación del estado de las cosas. No es la incomprensión lo que genera la sumisión, o en términos foucaultianos, la dominación, sino más bien la «falta de confianza» para inducir la transformación del estado de las cosas. Suponer poseer la ‘capacidad de transformación’, quiere decir que **se toma conciencia de un compromiso político**, que va en dirección hacia el cambio de los datos sensibles, levantando **un mundo distinto** dentro del mundo existente. Las obras de arte que hacen comprensible y al mismo tiempo desarticulan la apariencia, **aniquilan la extrañeza de la apariencia**, que testimonia el carácter intolerable del mundo.

“(…) El arte crítico que invita a ver los signos del capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos corre el peligro de inscribirse él mismo en la perennidad de un mundo donde la transformación de las cosas

*en signos se ve redoblada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hace que se desvanezca toda resistencia de las cosas (...)*⁹¹

Entonces se definen posiciones frente a la estética y la política, articulando la idea de una **estética con ‘su’ propia política** y una **política que desarrolla su propia esfera estética**. Este problema queda definido de la siguiente manera:

*“(...) Por un lado, la política no es la simple esfera de acción que vendría tras la revelación “estética” del estado de cosas. Tiene su propia estética: sus modos disensuales de invención de escenas y personajes, de manifestaciones y enunciaciones que se diferencian de las invenciones del arte y a veces incluso se oponen. Por el otro, la estética tiene su política o más bien su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto (...)*⁹²

En este caso, el **Arte Crítico** se enfrenta a un problema mayor, que no es el de tener que lidiar con ‘la política’ y ‘la estética’, sino más bien tener que **lidiar una relación con dos lógicas estéticas** que existen, independientemente, del arte crítico. Estas dos lógicas pertenecen al «**régimen de la estética**». El **Arte Crítico** debe pugnar con la tensión que existe entre ‘**un arte que se vuelca hacia la vida**’ y ‘**aquel arte que separa el proceso sensible estético de otras formas de experiencia**’. También se debe extraer, de la indistinción del arte, lo que genera la ‘**inteligibilidad de la política**’, pero a su vez se debe separar, de la soledad de la obra, ‘**la esencia de la heterogeneidad sensible**’, que vitaliza la energía política del rechazo.

“(...) El arte crítico, el arte que juega con la unión y la tensión de las políticas estéticas, es posible gracias al movimiento de traslación que, desde hace ya un largo tiempo, ha atravesado en ambas direcciones la frontera

⁹¹ RANCIERE, Jacques: El Malestar en la Estética. Buenos Aires. Editorial Capital Intelectual. 2011. P. 59-60.

⁹² *Ibíd.* P. 60.

entre el mundo propio del arte y el mundo prosaico de la mercancía. No es necesario imaginar una ruptura “posmoderna” que desdibujaría la frontera que separaba el gran arte y las formas de la cultura popular (...)”⁹³

El momento de la ‘constitución del **gran arte** y su consecuente final’, se da en el evento donde **comienza su banalización** en las revistas y medios de comunicación comercial. Sin embargo, esto abre la posibilidad para que **las mercancías** comiencen a «cruzar las fronteras que las separaba del mundo del arte», repoblando el espacio del arte. Este último punto genera una **transfiguración de la mercancía**, debido a que «cualquier objeto que queda obsoleto para su fin», puede «quedar disponible para el arte», transformándose en **objeto de satisfacción desinteresado**.

Rancière expone este doble movimiento en el **Arte Político**: por un lado, la **conexión entre arte-vida**, y por el otro, la **denuncia de la transformación del arte en mercancía estetizada**.

“Este “trabajo dialéctico en las cosas” que las vuelve disponible para el arte y para la subversión al romper el curso uniforme del tiempo, al insertar un tiempo dentro de otro, alterando el estatuto de los objetos y la relación entre los signos del intercambio y las formas del arte, es (...) el arte “alegórico” con el cual se identifican tantos artistas contemporáneos (...) A través de este cruce de fronteras y estos intercambios de estatuto entre el arte y el no arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente, la “tercera vía” de una micropolítica del arte. Este proceso ha sostenido las performances del arte crítico y puede ayudarnos a comprender sus transformaciones y ambigüedades contemporáneas (...)”⁹⁴

Si existe ‘algo político’ en el **arte contemporáneo**, esto se debe desentrañar no en la clásica oposición moderno versus posmoderno, sino más bien en el **análisis de las**

⁹³ *Ibíd.* P. 63.

⁹⁴ *Ibíd.* P. 65.

transformaciones que afectan a la política en el juego de los intercambios y los cruces entre el mundo del arte y el no-arte. Este hecho contribuirá a afectar la relación entre elementos heterogéneos, las clásicas oposiciones entre forma y contenido, que exhiben las relaciones sociales y el lugar que corresponde al arte. Debemos mencionar entonces que **la función**, por lo demás polémica, en el choque de los **elementos heterogéneos**, aparece constantemente en la **legitimación de las obras, las instalaciones, las exposiciones, performances, entre otras.**

Rancière plantea que bajo la **aparente continuidad** de los **dispositivos utilizados** en la «producción artística», habría una conversión de éstos que articularían **nuevas dimensiones**, que ahora se visibilizan en la **convergencia de elementos heterogéneos**. Esto se puede ilustrar desde **cuatro figuras** presentes en las exposiciones contemporáneas: **el juego, el inventario, el encuentro y el misterio**. De la dimensión del juego, el autor nos dice lo siguiente:

“(…) Ahí donde el artista crítico pintaba los íconos escandalosos de la dominación mercantil o la guerra imperialista, el videasta contemporáneo distorsiona ligeramente los videoclips y los mangas; ahí donde marionetas gigantes hacían de la historia contemporánea un espectáculo épico, globos y peluches “interrogan” nuestros modos de vida. La reduplicación, ligeramente desplazada, de espectáculos, accesorios o íconos de la vida cotidiana, no nos invita ya a leer los signos en los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los signos mismos, y el placer de jugar con lo indecible. El humor es la virtud que los artistas reivindican para sí mismos más espontáneamente hoy en día (...)”⁹⁵

Los dispositivos de **deslegitimación** que se articulan, desde el «registro crítico al registro lúdico», se han vuelto **indiscernibles** respecto de los **producidos por el poder de los medios de comunicación**, o por las formas producidas desde la

⁹⁵ *Ibíd.* 69-70.

mercancía. Hoy en día, el humor se vuelve parte de la producción de mercancías, y la publicidad juega cada vez más con lo indiscernible entre **el valor de uso y el soporte de la imagen de la mercancía**. Lo que resta es jugar con la potencia de lo indiscernible en una sociedad que se alimenta mediante **el consumo de signos**.

Respecto de la dimensión del «**inventario**», Rancière nos muestra que el choque de los heterogéneos ya **no** se perfila hacia una práctica crítica ni a poner de relieve lo indecible de las cosas. Los **dispositivos**, mensajes e imágenes que eran **cuestionadas por el arte**, ahora son sometidos a una acción inversa, que es la de **repoblar el mundo de las cosas**. En la unión de los **materiales heterogéneos** se genera una **disposición positiva**; se trata de un ‘**inventario**’ de los rastros dejados por la historia. El artista se transforma en un **archivista**, un coleccionista. El inventario pone en evidencia el **potencial de la historia común de las imágenes y los objetos**; se exhibe el **parentesco** entre el acto creador del arte respecto de la multiplicidad de las invenciones de las artes del hacer: se organiza un mundo compartido, esto da pie para plantear que “(...) *A través de esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a transformarse en vocación social/comunitaria (...)*”⁹⁶

Sobre la dimensión del «**encuentro**», el artista instala **un espacio para acoger** al visitante, con el cual generara una relación inesperada. En este caso, el espacio se dispone, **no** para sobre ‘cargar-se’ de signos y mercancías, sino que **el arte desea responder a una carencia de lazos**. El problema del lazo social y el deber de los artistas por reparar el vínculo roto es algo que se ha vuelto a poner en discusión. En este sentido, el debate se articula sobre **la pérdida de las formas de civilidad y el sentido de la co-presencia de las cosas** y los seres que co-habitan en el mundo.

Para finalizar la exposición de las cuatro figuras presentes en las exposiciones contemporáneas, y atendiendo a la última dimensión, denominada «**misterio**», Rancière nos dice lo siguiente:

“En oposición a la práctica dialéctica que acentúa la heterogeneidad de los elementos para provocar una colisión que da cuenta de una realidad

⁹⁶ *Ibíd.* P. 72.

marcada por antagonismos, el misterio pone énfasis sobre la afinidad entre los heterogéneos. Construye un juego de analogías en donde éstas dan testimonio de un mundo común, en donde las realidades más distantes aparecen como talladas en el mismo tejido sensible (...) Pienso en la forma más modesta, tal vez imperceptible, según la cual las colecciones de objetos, de imágenes y de signos presentadas por las instalaciones contemporáneas se han deslizado, en los últimos años, de la lógica del disenso provocador a la del misterio que da testimonio de una co-presencia (...)"⁹⁷

Podemos decir que casi todas las **instalaciones contemporáneas** juegan con esta **doble dimensión** entre **lo indecible** y la **provocación crítica**; entre la forma de la obra y el espacio de interacción. **Lo indecible es constitutivo del giro posmoderno**. Los grandes paradigmas estéticos exhiben aquella **indescibilidad fundamental** de las **políticas del arte**. Esta toma actual de conciencia de lo indecible genera **sentimientos opuestos**: por un lado tenemos aquellos que generan una **melancolía hacia el mundo común** que el arte lleva en sí, si no fuera por la prevaricación soportada por su adscripción política. Por otro lado, tenemos **una conciencia que exhibe los límites del arte**, es decir, que juega con la incerteza de sus efectos.

⁹⁷ *Ibíd.* P. 75.

2.2.2 Las condiciones de la Estética y la Política.

Aquello planteado por Rancière, desde la esfera del **Arte Crítico**, queda afirmado cuando introduce en su análisis sobre la Política la dimensión de la **Estética**. “(...) Estética es el nombre de la categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos “Arte” (...)”⁹⁸. Conforme a aquello, se articula lo dicho en referencia a la categoría de «**Aisthesis**».

*“El término Aisthesis designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales -lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción-, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte (...)”*⁹⁹

Bajo estas condiciones de reflexión, no es casual que parta su análisis, en su texto «**La Estética como Política**», de la aseveración general (el lugar común de la comprensión crítica del concepto ‘estética’), del fin o término de la **utopía estética**, que refiere a aquel ejercicio radical del arte que constituye «la capacidad de transformación de las condiciones de existencia colectiva». Aquella idea contribuye a **reafirmar el fracaso del arte**, que emergió del compromiso de promesas filosóficas falsas y la adscripción a la idea de la **revolución social**.

Para Rancière, en la escena actual post-utópico del arte, pueden distinguirse dos grandes esferas: **La primera** se encuentra focalizada en el ejercicio emprendido por

⁹⁸ RANCIERE, Jacques. Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte. Buenos Aires, Manantial, 2013. P. 9.

⁹⁹ Ibid. P. 10.

los filósofos y los historiadores del arte. Esta acción generaría una suerte de **aislamiento de la acción radical de la creación artística**, de las utopías estéticas de la nueva vida, con las del ejercicio del **compromiso**, sea en los proyectos totalitarios o bajo el paradigma de la estatización mercantil de la vida. Esta acción radical del arte, es una potencia de inscripción y aparición, que fisura lo común de la experiencia. Este proceder puede ser visto bajo dos puntos: ya en la **particularidad** de la obra y en su condición singular, la instalación de un **ser común** desplegado anterior a toda forma política singular. Otra forma de pensar es a partir de la **radicalización de lo sublime**, como **división irreductible entre la idea y lo sensible**.

La otra esfera abierta, generada por el escenario post-utópico del arte, es la **grata relación existente entre los artistas y los profesionales** que actúan en las instituciones del arte. En contra de oponer utopía estética y radicalidad artística, se vela por mantener a ambas a la misma distancia. **Se afirma la generación de un arte devenido sencillo**, no solo por su capacidad transformadora de la comprensión del mundo, sino también en cuanto a la singularidad de sus objetos. Este arte no es la instalación de un mundo común devenido de la singularidad de sus formas, sino más bien es **la re-disposición de los objetos y de sus imágenes que establecen el mundo común ofrecido**. La cuestión sería establecer un entendimiento acerca de lo que confiere al concepto de **Arte Contemporáneo**. Para ello, Rancière nos aproxima a este asunto de la siguiente manera:

“Lo que se ataca o se defiende bajo este nombre [arte contemporáneo] no es en absoluto una tendencia común que caracterizaría hoy a las diferentes artes. En todos los argumentos intercambiados en torno a él no figuran casi referencias a la música, a la literatura, al cine, a la danza o a la fotografía. Estos argumentos se refieren casi en su totalidad a un objeto que podría definirse de esta manera: aquello que viene a ocupar el lugar de la pintura, es decir combinaciones de objetos, de fotografías, de dispositivos de video, de computadoras y, eventualmente, de performances que ocupan los espacios donde se veían antaño retratos colgados en los muros (...) “Arte contemporáneo” es el nombre que designa específicamente el dispositivo que

ocupa el mismo lugar y cumple la misma función”¹⁰⁰

Digámoslo de esta manera: lo que el **Arte** distingue es la **delimitación de un espacio de presentación en donde las cosas del arte son identificadas como tales**. El quehacer del arte a la cuestión de lo común es la naturaleza (simbólica y material) de un espacio-tiempo, de una **interrupción** en relación con **las formas habituales de experiencia sensible**. En este sentido, el **Arte «es político»** debido a la distancia que toma en relación a sus funciones, por el tiempo y el espacio que establece, por como recorta ese tiempo y puebla ese espacio. No es político por como configura un discurso acerca del orden del mundo, y tampoco es político por la manera en que representa las estructuras de la sociedad.

Esta cuestión nos lleva, inevitablemente, dilucidar **qué es lo político**. **Lo político**, en este caso, **se erige como la disposición de un espacio, el recorte de un punto en particular de experiencia de objetos**, pensados como comunes y dependientes de una sentencia común; **de sujetos que reconocen su capacidad de escoger aquellos objetos y construir un discurso sobre ellos**. Esta concepción de la política invita a pensar ya no como aquella dimensión en donde se juega el ejercicio y la lucha del poder.

“La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible (...)”¹⁰¹

Entonces, **«la política»** consiste en la reconfiguración del **reparto de lo sensible**. Acá se define lo común de la comunidad, la introducción de objetos y sujetos nuevos, como también el hacer visible aquello que no era. **Concibe la posibilidad de**

¹⁰⁰ RANCIERE, Jacques. El Malestar en la Estética. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011. P. 32.

¹⁰¹ *Ibíd.* P. 34.

hacer hablantes aquellos que eran distinguidos como meros ‘animales ruidosos’.

Aquellos **disensos** generan una **estética de la política** que nada tiene que ver con el ejercicio del poder. Luego, **la relación entre estética y política es una relación entre la estética de la política y la política de la estética**, o sea, la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte afectan en «el reparto de lo sensible» y su ordenamiento. Aquí se recortan sujetos y objetos, espacios y tiempos, lo común y lo singular. En consecuencia, el “(...) *arte y la política no son dos realidades permanentes y separadas acerca de las cuales se trataría de preguntar si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como la otra, de un régimen específico de identificación (...)*”¹⁰²

Estableciendo un acercamiento a las propuestas que se articulan mediante los mecanismos que el **Arte Contemporáneo** genera, hemos de volver a la dimensión del **Juego**. El juego se articula en la toma de distancia en referencia a la creencia modernista de **lo radical del arte** y su **capacidad transformadora del mundo**. Aquí se genera un estatuto lúdico y humorístico, que tiene la capacidad de aprehender categorías contrarias, como **el ejercicio crítico y la diversión**.

“(...) Reducido a su definición mínima, el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone ninguna toma de poder efectiva sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Ésta se caracteriza, en efecto, por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles según sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo. El “libre juego” de las facultades (...) no es solamente una actividad sin objeto, es una actividad equivalente a una inactividad (...)”¹⁰³

En efecto, **el juego se distancia del trabajo**, del mismo modo que **la libre apariencia se opone a la relación irreductible entre apariencia y realidad**.

¹⁰² Ibíd. P. 35-36.

¹⁰³ Ibíd. P. 41.

Aquellas categorías que Rancière esgrime (como el trabajo, el juego, la apariencia) son categorías constitutivas de la **‘división de lo sensible’**, debido a que consignan, en la red de la experiencia sensible, **los modos de igualdad o dominación**.

Desde una dimensión política, debemos sostener que lo que legitima la dominación se articula sobre la base de una división sensible entre formas de humanidades distintas. De este modo, las antiguas élites construían su imaginario desde la toma de distancia de los sentidos vulgares (esto obedece a aquel énfasis de la inteligencia por sobre la sensación). El libre juego **rehúye de esta división de lo sensible**, que exhibiría el orden de la dominación que expone la diferencia entre –como diría Bourdieu en su libro «La Distinción»- el gusto bárbaro y el gusto puro. En el arte se articula lo que se comprende como la **‘división política de lo sensible’**.

Para entender bien este punto debemos saber de antemano **qué es el ‘régimen estético del arte’**. Sin embargo, debemos anteceder algunos aspectos. Desde el ejemplo que Rancière genera, a partir de una estatua de una diosa, nos indica formas de entender ciertas disposiciones respecto al arte y la esfera política de la dimensión de lo sensible.

Primeramente, **una estatua puede ser una figura divina** o mejor dicho, **puede ser un dios o no serlo**, en referencia a la identificación que se haga de ella. Preexiste un régimen donde la imagen es aprehendida como una ‘imagen divina’. Ahora bien, esto no quiere decir que exista propiamente arte, sino una imagen que es comprendida en relación a su verdad intrínseca, que articula una relación entre la comunidad y los individuos, a esto Rancière le llama **‘régimen ético de imágenes’**. Luego, debemos comprender que una obra de arte, y en este caso, la estatua, es una **‘representación’**, es decir, es descifrada a partir de toda una serie de convenciones, que establecen la manera en la que un escultor -a partir de su destreza en la transformación de la materia-, logra coincidir con una capacidad artística para dar a figuras útiles formas de expresión conveniente. A esto se le llama **‘régimen representativo de las artes’**. Entonces ¿qué es el régimen estético del arte? En este régimen, siguiendo con la estatua, su condición no está dada a partir de lo que pueda interpretarse de ella como obra de arte, ya sea a partir de la noción del escultor por la forma o de su derivada en cuanto a lo que simboliza como divinidad, es decir, de su representación, sino más bien está dada a partir de un **sensorium específico**. Su propiedad de **ser un objeto**

de arte no se articula a partir de sus modos de hacer, sino desde la distinción de sus modos de ser. “(...) Eso es lo que significa “estético”: la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible (...)”¹⁰⁴. Es **un carácter sensible heterogéneo** que se relaciona con las formas ordinarias de la experiencia sensible, y tiene lugar dentro de una experiencia específica que logra suspender las conexiones, tanto entre apariencia y realidad, como también las dimensiones de forma y materia, como a su vez las dimensiones de entendimiento y sensibilidad.

*“El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de comunidad política de una manera que recusa de antemano toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esta autonomía del “hacer” artístico que el modernismo ha celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que aparece como el germen de una nueva humanidad (...)”*¹⁰⁵

Tanto la experiencia como la educación estética prometen una «política propia», una política que opone sus formas a aquellas formas que articulan las **iniciativas disidentes de sujetos políticos**. Esto es a lo que Rancière llama «**metapolítica**». Esta dimensión lo que pretende es **aniquilar los disensos políticos** mediante distintos cambios de escena, desde las apariencias de **‘las formas de Estado y el ejercicio de la democracia’** a la **‘escena de los movimientos subterráneos y de las pulsiones que las sostiene’**.

La **educación estética** lo que articula es, a partir del deseo de posesión del sujeto de la experiencia estética hacia una obra de arte, es la **extrañeza de la libre apariencia**. Más aún, la obra de arte, o mejor dicho, la estatua, es autónoma en la medida en que expresa su forma de vida, es decir, es el resultado de la comunidad de donde ha

¹⁰⁴ Ibíd. P. 40.

¹⁰⁵ Ibíd. P. 44.

emergido; es **libre porque es el resultado de una comunidad libre**. Sin embargo, aquella libertad se transforma, a saber: una comunidad libre es una comunidad que no escinde **la vida cotidiana** de la política o la religión. Entonces, la suspensión actual que la libre apariencia articula, es la **imposibilidad de la separación de aquellas esferas de conocimiento**. En consecuencia, *“La educación estética es, entonces, el proceso que transforma la soledad de la libre apariencia en realidad vivida y transforma la “ociosidad” estética en un obrar de la comunidad viviente (...)”*¹⁰⁶.

Entonces, **la política del arte** dentro del ‘régimen estético del arte’, en su «**metapolítica**», se halla una paradoja primordial: el arte es **arte** en la medida en que es una cosa distinta al arte, o más bien, en la medida en que **no es arte**. La autonomía de la obra lleva consigo **la promesa de la emancipación**, pero la dirección hacia el cumplimiento de esa promesa implica la suspensión del arte como una realidad distanciada, como una transformación en una nueva forma de vida. De este modo, **la educación estética** contiene aquellas dos formas de experiencia estética que se constituyen sobre la base de: **el proyecto de la revolución estética** a partir de la cual el arte se convierte en una forma de vida, y **la figura resistente de la obra** donde el contenido de **la promesa política** es preservada a partir de **la separación** entre forma artística y formas de vida.

“El escenario de la revolución estética se propone transformar la suspensión estética de las relaciones de dominación en principio generador de un mundo sin dominación. Esta proposición opone una revolución a otra revolución: a la revolución concebida como revolución del Estado que perpetúa, de hecho, la separación de las humanidades, opone la revolución como formación de una comunidad del sentir (...) Por un lado, elimina la “estética” de la política, la práctica del disenso político. Propone en su lugar la formación de una comunidad “consensual”, es decir, no una comunidad donde todo el mundo está de acuerdo sino una comunidad realizada como comunidad del sentir. Para ello (...) es necesario transformar el “libre juego” en su

¹⁰⁶ Ibíd. P. 48.

*contrario, en la actividad de un espíritu conquistador que suprime la autonomía de la apariencia estética, transformando toda apariencia sensible en manifestación de su propia autonomía (...)*¹⁰⁷

Ahora bien, la política como “**forma resistente**”, que es la otra figura de la política propia del ‘**régimen estético del arte**’, rechaza la suspensión de la forma en el acto. Es la **forma** la que **afirma su politicidad** tomando distancia de cualquier forma de intervención en el mundo ordinario. El arte no se convierte en una forma de vida. Para ser más precisos, desde Adorno, **la función social del arte es que no tenga ninguna función social**, desde acá se comprende la potencia autosuficiente de la obra, a partir de la cual genera una indiferencia a todo proyecto político; aún más, rechazando cualquier tipo de consideración decorativa del mundo ordinario.

*“La obra que no desea nada, la obra sin punto de vista, que no transmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia ni por la antidemocracia, es “igualitaria” por esta misma indiferencia que suspende toda preferencia, toda jerarquía. Es subversiva, descubrirán las generaciones siguientes, por el hecho mismo de separar radicalmente el sensorium del arte del de la vida cotidiana estetizada. Al arte que hace política suprimiéndose como arte se opone entonces un arte que es político a condición de preservarse de toda intervención política (...)*¹⁰⁸

Aquellos presupuestos fueron interiorizados por una generación política vanguardista, la cual se dedicó a desplegar vanguardismos políticos y artísticos, y desarrolló como premisa la salvación de lo sensible heterogéneo, es decir, de la autonomía del arte (de su capacidad de emancipación), de la transformación en acto metapolítico, o de la asimilación de las formas de vida estetizadas. La **potencia política de la obra** va de la mano con **la toma de distancia de todas las formas de mercancía estetizada**. Este potencial no radica solamente en la soledad de la obra de arte ni tampoco en su autoafirmación. Esta soledad, de la que gozaría la obra

¹⁰⁷ *Ibíd.* P. 49-50.

¹⁰⁸ *Ibíd.* P. 53-54.

permitiría la pureza de la contradicción interna, de la discrepancia por la cual la obra de arte da testimonio de un mundo sin reconciliación.

“(...) la promesa de emancipación sólo puede ser sostenida al precio de rechazar toda forma de reconciliación, manteniendo la separación entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la politicidad de la obra tiene una consecuencia importante. Obliga a insertar la diferencia estética, custodia de la promesa, en la textura sensorial misma de la obra... podemos ver motivos figurativos mezclados con motivos abstractos en la pintura, o hacer arte tomando y exponiendo artículos de la vida cotidiana. Algunos querrían ver ahí la marca de una ruptura radical cuyo nombre sería posmodernidad. Pero estas nociones de modernidad y posmodernidad proyectan de manera abusiva en la sucesión temporal los elementos antagónicos cuya tensión anima todo régimen estético del arte (...)”¹⁰⁹

Ahora bien, esta metapolítica de la ‘forma resistente’ oscila entre dos esferas. La primera asemeja su resistencia en la lucha por preservar la diferencia material del arte respecto de todo lo que constituye al mundo, y más específicamente, todo lo que constituye el mundo del arte: galerías, pedagogía artística, producción cultural, etc. Se articula una lucha entre el arte y la cultura, y se genera una defensa que pone a las obras contra los productos culturales, las cosas contra las imágenes, el mundo contra la sociedad. Políticamente, puede entenderse como la reivindicación de la potencia de la enseñanza republicana contra la ‘disolución democrática de los saberes’ y los valores. Y también se articula un juicio negativo respecto de la disolución de las fronteras entre arte y vida, entre los signos y las cosas. Pero este modo de ver el arte es el testimonio de la fuerza del Otro y la pérdida generada a partir de su olvido. Luego, esta política de la ‘forma resistente’ se abole; esto se genera en la identificación del trabajo del arte con el trabajo ético del testimonio, y en consecuencia, el arte y la política se anulan de manera conjunta.

¹⁰⁹ Ibíd. P. 54.

Una cita de Rancière aclarará este problema a través de una sentencia radical:

“Esta disolución ética de la heterogeneidad estética va de la mano de toda una corriente contemporánea de pensamiento que disuelve la disensualidad política en una archipolítica de la excepción y reduce toda forma de dominación o de emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la cual sólo un dios puede salvarnos (...)”¹¹⁰

¹¹⁰ Ibíd. P. 57-58.

Capítulo III

El Espacio del Objeto Artístico

Descripción del Objeto de Investigación:

¿Continuidad o Ruptura? ¿Profundización o declive de la Crítica?

En este capítulo se expondrá el objeto de investigación que constituye el problema que originó la investigación. Este objeto es el catálogo “Revisión Técnica” Jorge González Lohse. Este catálogo precede la elaboración de otro catálogo del mismo autor, llamado “Cambio de Aceite”. Sin embargo, antecede a un catálogo cuyo nombre es “Sub 30”. Nos ocuparemos en este caso, sólo de “Revisión Técnica”. Sólo cuando nos sea pertinente, mencionaremos los catálogos anexos a nuestro objeto de estudio.

3.1 Imbricaciones y Vínculos de la pintura en Chile.

Al momento de comenzar este trabajo, recordamos la tesis de Pablo Oyarzun, en su ensayo “Arte en Chile de Veinte, Treinta años” que dice“(…) La evolución del arte en Chile, desde fines de los 50, puede ser descrita como una serie de modernizaciones (…)”¹¹¹. Con ello podemos traer a colación una serie de presupuestos sobre las condiciones que del arte en Chile. Una actividad que, en cuyo seno, recae distintas expresiones sociales, políticas, por un lado. Sin embargo, podemos exponer también lo débil de aquel presupuesto si suponemos, entre otras visiones, la condición de un arte que no responde a procesos históricos, sino más bien a una radicalidad en la concepción de la autonomía –que en cuyo factor que se desliza entre la aproximación a la sociedad y el alejamiento de ella-, responde a criterios objetivamente distintos.

A pesar de ello, hemos de sentar las bases en los criterios por los cuales se ha formado la historia del arte en Chile. No sólo las producciones artísticas, sino las de circulación, exposición, visiones estéticas, concepciones políticas, la academia, la ocupación de espacios públicos, entre otras. En fin, saber que el arte en Chile responde a criterios distintos de otras manifestaciones artísticas de Latinoamérica.

Es por esta razón, que hemos de concentrar la mirada en algún instrumento que logré establecer una visión panorámica de las transformaciones del arte local, en especial, de lo que ha sido la pintura, como *alma matter* de la creación artística. Posamos nuestra mirada en el catálogo “**Revisión Técnica**”, elaborado por el artista visual Jorge González Lohse. Este catálogo nos suministrará de puntos de relieve que serán determinantes en el análisis que suscribiremos en el próximo capítulo.

¹¹¹ OYARZUN, Pablo. Arte, Visualidad e Historia. Santiago. Editorial La Blanca Montaña, Universidad de Chile. 1999. P 194.

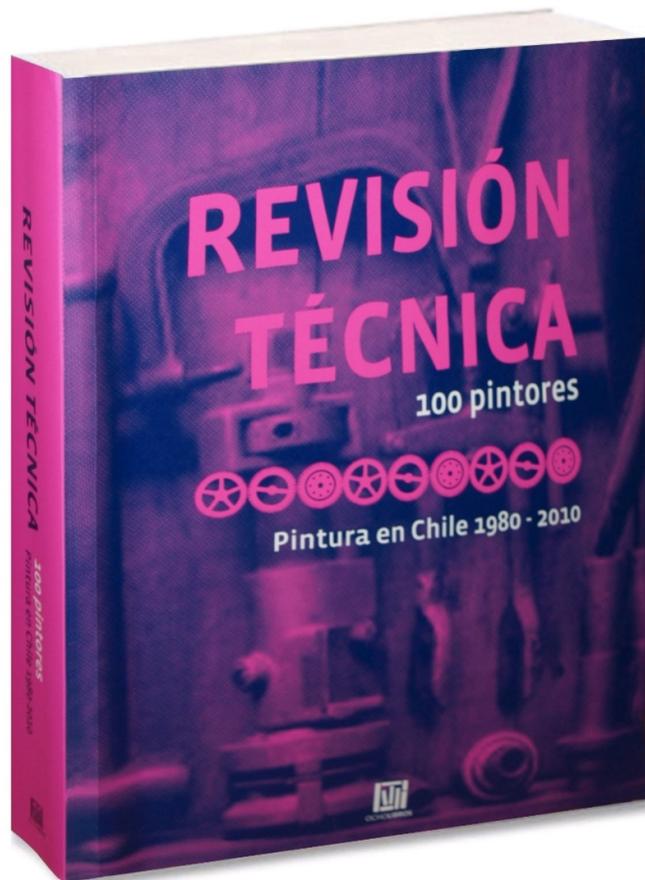


Ilustración 27: Catálogo de Arte Revisión Técnica 100 pintores. Pintura en Chile 1980-2010, 2010.

Entonces, ¿por qué “imbricaciones y vínculos”? Esta frase responde al hecho de que, la tesis evocada por Pablo Oyarzun, que constituye la concepción de la modernización habla, en general, que el arte responde a su tiempo, implicando la modernización de la mirada y las técnicas en el arte, vinculándose, de manera evidente, con algún momento de la historia del siglo XX, en relación a los desplazamientos sociopolíticos. La articulación que se establece en aquel escrito, constituye la línea divisoria entre las distintas manifestaciones artísticas expresadas durante el siglo XX en el arte local. La cuestión es la siguiente: se dota de presencia y potencia al arte de “su tiempo”, generando rupturas con el arte “pasado”.

En este sentido, causa extrañeza, pero al mismo tiempo fascinación, el catálogo “**Revisión Técnica**”, debido a que cohesionan dos momentos de la práctica artística en Chile, es decir, más que la cohesión, implica la mirada del arte de generaciones de

artistas. En aquel momento, uno puede apreciar, evitando toda polémica, si en estricto rigor: ¿existe o no existe arte en Chile? ¿Qué hace que un objeto pueda ser visto como arte local? ¿Qué significa hacer arte en Chile?

Describiremos nuestro objeto de estudio: El catálogo Revisión Técnica, de colores intensos (como el violeta) asume, editorialmente, ser un material de recopilación de las obras de arte –en este caso, de pintura- de cien artistas, los cuales, en su índice, están divididos en dos partes. La primera suministra al lector de ensayos escritos por Jorge González Lohse (lo que refiere a la presentación e intención del catálogo), el texto de Gonzalo Pedraza-quien establece una conjunción entre el arte en Chile, problematizando aquel fenómeno y el aporte que el catálogo viene a añadir en la escena local del arte-, y un ensayo escrito por Ana María Risco -quien escribe sobre la crisis y la recuperación de la pintura como técnica artística.

Luego de aquel ítem, siguiendo con la descripción del índice, se establece un ordenamiento de los artistas que fueron seleccionados en el catálogo, mediante el nombre de pila.

Cuando el lector aborda el catálogo, en cada uno de los espacios suministrados para dar a conocer las obras de los artistas, el lector puede apreciar la descripción de la obra y el artista en lengua española e inglesa. Los números presentes en la parte superior izquierda, de cada una de las hojas que describe cada obra, van en orden secuencial desde el cien hasta uno. Además no es casual la distribución de los espacios en cada una de las hojas que contiene a cada obra. El peso específico del catálogo, es decir, su densidad o volumen, forman parte de la apreciación física y visual del contenido. Todo se dota de sentido cuando el lector toma conciencia, de manera completa, el título del catálogo, a saber: “Revisión Técnica 100 pintores. Pintura en Chile 1980-2010”.

Existen elementos que llaman la atención del catálogo, no sólo por su volumen, también llama la atención por la propuesta que constituye este material-archivo de arte.

Primero, preguntarse por qué “Revisión Técnica”, ya que esto puede suponer la revisión de algo que ha estado fallando, o algo que ha devenido un desgaste por el tiempo. La propuesta estética de la portada, de una maquina antigua, da pie para pensar aquello. Sin embargo, cuando se aborda el contenido, al parecer puede

consistir en el ensamblaje de piezas nuevas, en una máquina que tiene una historia, una trayectoria, y que necesita seguir su camino. Hasta donde pueda llegar esa máquina, todo depende de los objetivos que el arte contemporáneo pueda desarrollar. Revisión Técnica versa sobre la base de una exposición y documentación anteriores a su existencia. “**Cambio de Aceite**” fue la propuesta que precedió a Revisión Técnica, y en aquella ocasión, la muestra contaba con la presencia de cuarenta artistas.



Ilustración 28: Catálogo de Arte Cambio de Aceite. Santiago, Ocho Libros Editores, 2003

Sin embargo, existen diferencias de forma y fondo entre estos dos proyectos. Estas diferencias no sólo se evidencian en la calidad de las propuestas artísticas o nombres que fueron parte del catálogo **Cambio de Aceite**, sino en aquellos nombres que fueron parte de la base teórica y crítica, que sustenta aquel proyecto.

En este catálogo, los ensayos fueron suministrados por Gonzalo Arqueros, Pablo Chiuminatto, Ricardo Loebell, Guillermo Machuca, Catalina Mena, Sergio Rojas y Willy Thayer. Mientras que para la ocasión de **Revisión Técnica**, se apostó a una menor cantidad de ensayistas, siendo de generaciones más jóvenes, pero además aumentó el volumen de artistas visuales, y por ende, de obras de arte.

Mientras que los textos del catálogo **Cambio de Aceite** articulan una revisión crítica de la propuesta de unificar, en un mismo espacio físico y material, artistas de distintas generaciones, los ensayos de **Revisión Técnica** abordan una mirada que promueve el encuentro generacional y el rescate de la pintura como soporte artístico. Lo interesante que ocurre entre estos dos catálogos es que tanto **Cambio de Aceite** como **Revisión Técnica** apelan a una revisión de la plástica en Chile, de algo que al parecer “**no anda bien**”.

Esta especie de «taller de reparación» constituye una indagación y análisis de la producción artística que, al momento de articular una serie de momentos en torno a la creación, se llega a la conclusión que no hay mucho que reparar en torno al uso de materiales, sino más bien habría que meter, en este taller, las «ideas» que forman la creación artística.

Se nos hace necesario entonces, hablar brevemente, del catálogo **Sub 30**. El catálogo **Revisión Técnica**, podría ser entendido como un catálogo bisagra entre “**Cambio de Aceite**” y “**Sub 30**”. En este caso, aquellos dos catálogos si promueven dimensiones muy distintas.

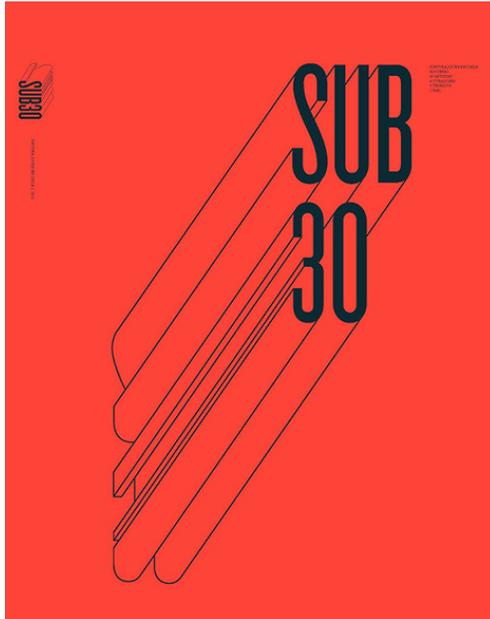


Ilustración 29: Catálogo de Arte Sub 3 Pintura Joven en Chile. Santiago. Ediciones C, 2014.

El catálogo **Sub 30** responde a una necesidad distinta a las anteriores. Éste quiere concebir una base de observación que promueve la necesidad de contar con una nueva generación de artistas visuales, involucrados en “poéticas” actuales; poéticas que toman distancia del sustrato político, buscan ideas que reconcilien la gráfica, el rescate del dibujo y las técnicas realistas.

En palabras de Jorge González Lohse:

*“Este no es un proyecto consagratorio, como equipo curatorial no sabemos quiénes de los artistas acá editados seguirá en el bello y rudo camino del arte. Sabemos, eso sí, que aportaremos a la difusión de ellos y que será una plataforma desde donde se critique e investiguen nuevas preguntas sobre el tema, dando cuenta de los procesos transversales sobre la pintura joven en Chile (...)”.*¹¹²

Podemos observar que, mientras **Cambio de Aceite** exhibe las condiciones materiales de una relación generacional de artistas que tienen, a su haber, un discurso

¹¹²GONZALEZ LOHSE, J. Sub 3 Pintura Joven en Chile. Santiago. Ediciones C. 2014. P 10.

político, **Sub 30** promueve la generación de artistas que conciben la creación y producción artística por otros parámetros. Así, el catálogo **Revisión Técnica** camina sobre el linde de dos mundos (podríamos llamarlo, solo a modo de poner distancia, un mundo obra-política y un mundo obra-estética), concibiéndose como un documento que testimonia la herencia o la producción artística, que debate entre generaciones. Pero también como un documento que atestigua la transición entre dos escalas de comprensión del mundo, que se despliegan en la expresión pictórica.



Ilustración 30: Josefina Guilisasti, "Combinaciones (24 oleos sobre tela)", 2003

Es aquello lo que hace más interesante el catálogo **Revisión Técnica**, dado que, como objeto de exhibición y lugar de transición, se disputan dos formas de articulación de ideas, dos generaciones que siendo herederas del mismo soporte, la forma de concebir el arte, o la crítica, apuntan a lugares no-comunes.

Podemos ver en el catálogo **Revisión Técnica**, obras de artistas como Arturo Duclos, Carlos Altamirano, Enrique Matthey, Eugenio Tellez, Eugenio Dittborn, Pablo Langlois, Samy Benmayor, Pablo Chiuminatto, Josefina Guilisasti, Klaudia Kemper, Mario Ibarra, Natalia Babarovic, Carlos Bogni, Catalina Donoso, entre otros.

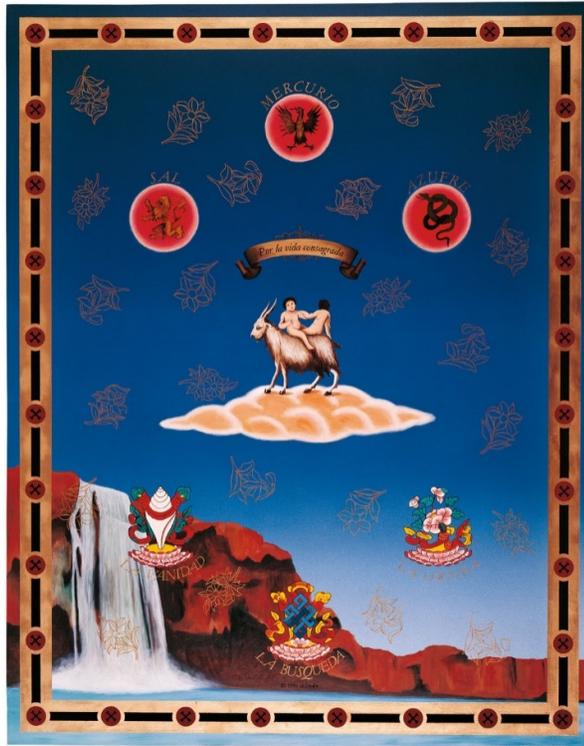


Ilustración 31: Arturo Duclos, "Por la vida consagrada", 2000



Ilustración 32: Enrique Matthey, "La flexibilidad del género (los hijos de la nueva constitución)". Exposición del 24 retratos pintados por encargo, el retrato pertenece a Felipe IV pintado por Velázquez, 2007.

Este hecho promueve, en una primera instancia, del diálogo que puede desarrollarse a partir de generaciones distintas de artistas. Pero en una segunda lectura, puede promover el choque de generaciones. Al parecer, el peso de la historia no es casual, designa algo más que el sólo hecho de ser parte de una u otra década; expresa el sentido del quehacer del artista, su lugar en el mundo, y lo que puede llegar a lograr, mediante la instalaciones de objetivos, o como bien se puede decir, la constatación de algún «concepto» que construya la obra.



Ilustración 33: Pablo Chuminato, "Sin Título", 1998.



Ilustración 34: Mario Ibarra, "Torta de detenidos desaparecidos", 2000

Cada una de las obras que contiene este catálogo, habla desde posiciones y puntos de vista divergentes. Esto puede traer lo interesante de hacer convivir percepciones heterogéneas, no sólo a partir de las mismas obras y autores, sino que también desde las historias y modos de llevar a cabo las técnicas pictóricas. Sin embargo, por mucho que algunas contengan una expresividad crítica, cuya autonomía hable por sí sola, que den qué pensar; otras obras no logran sortear la operación decorativa, sea en galerías o espacios públicos. Peor aún, obras que operan bajo categorías modernas, pretenden ser posmodernas, sólo por el hecho de que son actuales. Esto más parece ser un ejercicio de esteticismo que de operar con dispositivos que articulen una percepción crítica.



Ilustración 35: Eugenio Tellez, "La quebrada del Yuro", 1997.



Ilustración 36: Catalina Donoso, "Oficio Lateral (4 pinturas, "Malmaison") Mansión de Napoleón y Josefina Bonaparte", 2008

Ahora bien, la pregunta sería la siguiente ¿Qué hace que cada una de las obras inscritas en el catálogo sea una obra de arte y no un mero objeto decorativo? ¿Qué hace que un catálogo cómo éste pueda entenderse como un catálogo de arte? ¿Vemos en este catálogo, aquellos elementos de autonomía y crítica, que hacen de cada una de las expresiones vistas, una obra de arte, y por ende, una obra crítica? Son estas preguntas las que iremos desarrollando en el siguiente capítulo.



Ilustración 37: Samy Benmayor, "Geometría Urbana", 2003

Capítulo IV

El Valor del Arte Crítico en la escena local Contemporánea

Autonomía y Crítica de la producción artística en Chile.

Este capítulo pretende abordar los espacios y elementos ingresados en la investigación para dar cuenta de las dimensiones de Autonomía y Crítica en la producción artística de la escena local, estableciendo una discusión a partir del pensamiento de tres autores contemporáneos: Peter Sloterdijk y la dimensión de la Razón Cínica; Arthur Danto a partir de la inflexión respecto de lo Indiscernible del objeto artísticos; Donald Kuspit en referencia al problema del Fin del Arte.

4.1. El Cinismo como ocaso de la Crítica

“(…) Con todo, la época es cínica y sabe que los nuevos valores tienen las piernas cortas. Interés, proximidad al ciudadano, aseguramiento de la paz, calidad de vida, conciencia de responsabilidad, conciencia ecológica... Algo no marcha bien (...) el cinismo espera agazapado a que pase esta ola de charlatanería y las cosas inicien su curso. Nuestra modernidad, carente de impulso, sabe (...) «pensar de manera histórica», pero hace tiempo que duda de vivir una historia coherente. «No hay necesidad de Historia Universal».¹¹³

El periplo que propone el libro «La Crítica de la Razón Cínica» de Peter Sloterdijk, que en general, trata de explicar el «malestar de la cultura» de fines del siglo XX, dilucidando los vectores o movimientos que se identifican en la sociedad capitalista, la cual es identificada como el **cinismo difuso y universal**, introduce la consecuencia de que la crítica no logra articular una propuesta efectiva ante este nuevo escenario. Escenario complejo por el cual la crítica, como método, construcción de argumento y discurso, elemento que, de alguna manera constituye uno de los pilares de la historia del siglo XIX y XX, ha quedado sin las herramientas para afrontar este principio cínico contemporáneo.

El Cinismo, como pensamiento y forma de combate, que se expresara en la Grecia de los Sofistas, en la Grecia de Platón y Aristóteles, en aquella Grecia de los Presocráticos, aquel pensamiento que iba a contrapelo de lo que se anhelaba de la política y la República, hoy por hoy se ha universalizado. Esto no es más que comprender que el Cinismo se encuentra en todas las dimensiones de la vida social, capital, cívica, incluso teológica. Esto, para Sloterdijk, hace al cinismo “demoledor e intangible”.

“El medio ambiente en el que se desarrolla el cinismo de la nueva época se encuentra tanto en la cultura urbana como en la esfera cortesana (...) Tanto

¹¹³SLOTERDIJK, P. Crítica de la Razón Cínica. Madrid, Ediciones Siruela, 2007. P 15.

*en un caso como en otro, en cabezas cosmopolitas e inteligentes se va acumulando un saber mundano que se mueve elegantemente entre hechos desnudos y fachadas convencionales (...) desde la inteligencia urbana y desclasada, y (...) desde las cumbres de la conciencia política, llegan señales al pensamiento formal, señales que dan testimonio de una radical ironización de la ética y de las conveniencias sociales (...)*¹¹⁴

Esto hace pensar que el cinismo no es propiamente una postura ante la vida, algo que se pueda identificar mediante ciertos elementos discursivos que configurarían a un «hombre» particular, sino que el cinismo **es el pensamiento de las masas**, es decir, un pensamiento irradiado que cruza todos los modos de **habitus**, entendido como aquella forma en la cual se despliegan los capitales culturales, sociales y económicos. El cinismo atraviesa todas las esferas sociales.

“(...) El moderno cínico de masas pierde su mordacidad individual y se ahorra el riesgo de la exposición pública. Hace ya largo tiempo que renunció a exponerse como un tipo original a la atención y a la burla de los demás. El hombre de la clara <<mirada malvada>> se ha sumergido en la masa (...)

115

Con todo, el cinismo moderno es muy distinto del que habitualmente se conoce, no sólo porque no es un bastión de la crítica descarnada hacia las instituciones, sino que también porque el modo de ser de las masas maneja códigos, modos de lenguaje, que forman parte de la cultura de masas de orden cínica, enfatizado por un realismo exacerbado de las condiciones sociales, culturales y materiales del sistema económico. En ese sentido, la ilustración ha perdido lugar como nunca antes, y los ideales de la razón humana, aquellos que esgrimían la adultez de la razón, donde ni siquiera existirían las naciones, debido a que la paz perpetua estaría dada por la voluntad de la razón, se han perdido para siempre.

¹¹⁴Op. Cit. P 38.

¹¹⁵Op. Cit. P 39.

“(…) cinismo es la falsa conciencia ilustrada. Es la conciencia modernizada y desgraciada, aquella en la que la Ilustración ha trabajado al mismo tiempo con éxito y en vano (...) En buena posición y miserable al mismo tiempo, esta conciencia ya no se siente afectada por ninguna otra crítica de la ideología (...)”¹¹⁶

El cinismo **sabe lo que hace, y lo hace** porque entiende que las cosas no pueden ser de otro modo, y si no las hace él [individuo], lo hará otro, arriesgándose que lo puede hacer de peor manera. El cinismo juega con aquella doble perversa intensión, de verter en el hombre la sensación de ser víctima y ser el que se sacrifica por lo que le pasa. Esto es la “falsa conciencia Ilustrada”.

Es interesante, bajo cualquier punto de vista, estas condiciones socioculturales que se han desatado en nuestra época, debido a que toca todas las dimensiones que estructuran el saber contemporáneo. La posición Cínica, la falsa conciencia Ilustrada, que se opone al kinismo de las masas, sólo puede ser posible en la medida en que existe una conciencia descarnada, por ambas partes, de las condiciones que configuran la escena campo de acción de los individuos.

*“(…) El sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara. La fórmula (...) sería entonces: “ellos saben muy bien lo que hacen, pero aun así lo hacen”. La razón cínica ya no es ingenua, sino que es una paradoja de una falsa conciencia ilustrada: uno sabe de sobra la falsedad, está muy al tanto de que hay un interés particular oculto tras una universalidad ideológica, pero aun así, no renuncia a ella”.*¹¹⁷

Sin embargo, si nos remitimos a lo que nos convoca, que es la disolución de la crítica en el arte, y más aún, en la producción artística local, la operación del kinismo es problemática. Por un lado, el kinismo opera como aquel presupuesto, dentro del

¹¹⁶ Op. Cit. P 40-41.

¹¹⁷ZIZEK, S. El Sublime Objeto de la Ideología. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores, 1ª edición. 2009. P 56-57.

espacio del cinismo, que se muestra como descarnado y plebeyo, frente a las operaciones que introduce el cinismo como falsa conciencia ilustrada. Ahora bien, las dimensiones por las cuales se configura una obra de arte, en este caso, nuestro caso, son a partir de ciertos elementos que intervienen como falsa conciencia ilustrada. Siguiendo la ecuación “ellos lo saben y lo hacen”, el arte opera, en primer lugar, como aquello que provoca signos de interferencia en el campo de lo cotidiano, es decir, genera una ruptura con aquello que se naturaliza socialmente. Sin embargo, también opera mediante la ilusión de crear fisuras, disrupción de la realidad, pero que sabe que no es más que ilusión, y que no podrá sino sostener una ilusión, se desmaterializa y se aniquila a sí misma.

Recordando un poco a Th. Adorno, lo provocativo de la autonomía del arte es que su función social es no estar dentro de la sociedad, o no intervenir ni ser reflejo de ello. La obra de arte articula un lenguaje propio. Su base es generar una tensión contra lo que prefigura su contenido, y por ello se constituye una incerteza radical. Esto está a la base de la autonomía, en donde la obra sale al mundo anhelando una identidad que se articule sobre sí misma, generando una distancia con el mundo empírico. El arte, en este caso, pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él, es por ello que el arte toma distancia de la realidad social, vinculándose en una zona de directa relación con los seres humanos.

Por ello Adorno establece una diferencia entre aquello que configura la autonomía, frente a lo que de alguna manera articula el arte de consumo. El valor de uso, en el arte de consumo, abre la posibilidad del «disfrute del prestigio», algo con lo que no se contaba.

Atreviéndonos a ver en este último punto la inflexión que se genera, a partir de la Industria Cultural, es que podemos decir que, con ello se generan los cimientos de la apertura del cinismo en la producción artística del siglo XX. Siguiendo esta línea, podemos decir entonces que “(...) *El cinismo es la respuesta de la cultura dominante a su subversión kínica: reconoce (...) el interés particular que hay tras la universalidad ideológica (...) pero todavía encuentra razones para conservar la máscara (...)*”¹¹⁸.

¹¹⁸Op. Cit. P 57.

Desde Ranciere podemos entender que el arte crítico propone develar el mecanismo de dominación del sistema [económico], concientizando al espectador de las transformaciones del mundo, y es en este doble juego, entre autonomía y crítica, en que el “Arte Crítico” constituye su desplazamiento. Sin embargo, al enfrentarnos a este «malestar de la cultura» la crítica se hace difusa, y se expresa agotada bajo la potencia de la estética.

Decir aquello significa lo siguiente: El cinismo como falsa conciencia ilustrada, establece, en el campo del arte, un doble juego. Por un lado constituye su soporte mediante la ejecución de técnicas artísticas (sobre todo en el campo de la pintura) que establece fisuras, paralajes, que fracturan y construyen el continuum de la historia del arte, es decir, mediante los cambios de técnica, el arte sigue prolongando su historia, y generando procesos de actualización de sus métodos. Sin embargo, esto no quiere decir que la crítica vaya en paralelo con lo que quiere profesar o proferir la obra de arte.

Es en esta etapa donde se complejiza el asunto. El arte hoy en día está cada vez más involucrado con su realidad y con su tiempo. Querer decir no es decir. El espectador debe llenar los intersticios de una obra que no logra concretar un lenguaje o un “algo que de que pensar”. Es ahí donde se siente cómodo el arte contemporáneo.

Lo que hoy en día se conoce como “Arte Crítico” sabe muy bien que su propuesta no es crítica, sino que construye una cierta crítica que está medida por los soportes estéticos, pero aun así, hace como si no lo supiese, y sigue elaborando una crítica agotada y difusa. Aquella **Fantasía crítica** estructura la realidad del arte contemporáneo. Es un arte que juega en esa duplicidad entre un planteamiento crítico y una exacerbación estética, creyendo que éste último es quien articula la crítica.

Podemos decir en este caso que el “arte crítico contemporáneo” sabe que, en su propuesta, sigue una ilusión, pero a sabiendas de aquello, hace arte crítico. Esto es una fantasía del pretender hacer algo, que en realidad, sabe que no lo hace –el ejercicio crítico.

“Si fuera verdad que es el malestar en la cultura lo que provoca la crítica, no habría ninguna época tan dispuesta a la crítica como la nuestra. Sin embargo, nunca fue tan fuerte la inclinación del impulso crítico a dejarse

*dominar por sordos estados de desaliento (...) Ninguna capacidad de pensamiento logra mantener el paso con lo problemático; de ahí la autorrenuncia a la crítica. En la indolencia frente a todo problema hay un último presentimiento de lo que sería el estar a la altura del mismo. Dado que todo se hizo problemático, también todo (...) da lo mismo (...)"*¹¹⁹

El esfuerzo crítico queda mellado por la crítica cínica, cuyo poder se encuentra en la falsa conciencia ilustrada, que se despliega mediante aquella ilusión de ser crítica. El arte contemporáneo, aquel que hemos puesto nuestros esfuerzos en analizar –por lo menos en esta parte- ha sido desmontado bajo el presupuesto de una creación crítica, que funciona mediante la articulación entre la ilusión (crítica) y la disposición de elementos que estructuran un lenguaje (cínico), que se repliegan en la esfera del mundo de arte, pero que acusa su sobre estetización.

¹¹⁹ SLOTERDIJK, P. Op Cit. P 21.

4.2. El Objeto Crítico Transfigurado

“Con todo, lo único que tenemos son las «convenciones», en ese espacio acotado que ha permitido que esta comedia dialéctica representa. Esto mismo nos lleva naturalmente a la siguiente respuesta: la diferencia entre arte y realidad depende sólo de estas convenciones, y todo aquello que estas convenciones autoricen como obra de arte, será una obra de arte”.

(Arthur Danto, La Transfiguración del Lugar Común)

Arthur Danto, en su libro “La Transfiguración del Lugar Común”, establece una gran interrogante, que surge a partir de lo que en una exposición observó como algo “perturbador”. Aquello que lo perturbó y determinó gran parte de su obra filosófica, se dio a partir de la exposición de las «Brillo Box» de Andy Warhol. Aquellas cajas que imitaban cajas de un detergente, puestas fuera de su contexto comercial, e ingresadas en el espacio del museo, constituyeron aquello que disloca la mirada y el entorno. Esta apuesta, figurada en artistas anteriores a Warhol, como los ready-mades de Duchamp, llegó a un punto de inflexión interesante con las Brillo Box, porque es instalar la cultura pop al servicio de la descontextualización; es hacer que la mirada se nuble y se pierda en una esfera cambiada, es apuntalar a una paralaje.

Sin embargo, la interrogante de Danto, al ver aquellas cajas participando en el circuito del arte, cobraba más lógica, pero se hace cada vez más compleja e intrincada su solución: ¿qué es lo que hace que un objeto cualquiera sea una obra de arte? Siendo más específico ¿Cuál es la diferencia entre obras de arte y meros objetos? Dos preguntas que, hasta en sus últimas obras, no logró sortear con mucho éxito. Sin embargo, dio con un problema determinante, a saber “las convenciones”.

En lo que refiere a la obra “La Transfiguración del lugar Común”, las convenciones operan en todo lo que refiere al entendimiento de la obra de arte. Desde su producción hasta sus sistemas de circulación y estilo. Esto nos permite establecer un diálogo entre lo que puede entenderse como arte político o crítico en Ranciere y cómo las convenciones operan en el uso del lenguaje y expresión en las obras de arte contemporáneas; esto nos permitirá enfocar nuestro problema en cómo las

convenciones operan ya sea para establecer elementos comunes del entendimiento sobre el arte, pero también nos contribuirá para establecer, mediante este mismo mecanismo, el porqué del agotamiento del arte crítico.

Antes de comenzar, debemos recordar qué significa, para Ranciere, el arte Crítico. Esta expresión o este modo de producción tienen que ver con develar los mecanismos de dominación, y con ello, concientizar al espectador de las transformaciones del mundo. Es decir, el arte crítico opera como aquello que nos permitiría ver, y con ello, gatillar mecanismos sensibles en nosotros, lo que nos permitiría saber aquello que queda oculto, y como acto de irrupción, nos devuelve la conciencia de lo que ocurre en el mundo.

Si bien es algo un poco pretencioso, sin embargo, trabaja bajo aquella ilusión¹²⁰. Continuando con la operación que plantea Ranciere, la toma de conciencia del arte crítico adquiere relevancia porque existe una toma de conciencia a partir de un compromiso político. Es decir, el arte crítico se constituye sobre la base de una toma de conciencia política; opera una articulación interna entre estas dos esferas.

Que el arte crítico se constituya sobre un compromiso político atestigua una doble dificultad, que se da a partir de dos lógicas estéticas: la que se vuelca hacia la vida y el que separa el proceso sensible estético de otras formas de experiencia. Aquí podemos comprender, en sencillo, la lógica estética adorniana, y a la que se enfrentaba Th. Adorno.

El punto de inflexión de Ranciere comienza cuando atestigua sobre la banalización del arte al introducirse en las lógicas del mercado. Aquello comienza cuando las mercancías comienzan a traspasar los límites y se incorporan en las producciones artísticas, y esto constituye una transfiguración de la mercancía, debido a que los objetos-mercancías, estando obsoletos para lo que se los creó, repueblan el espacio del arte, quedando nuevamente vigentes.

Aquello determina la doble dimensión del Arte Político, debido a que por un lado establece la conexión entre arte y vida, pero por otro denuncia las transformaciones del mundo en mercancía estetizada.

¹²⁰El Concepto de Ilusión lo acuño bajo los mecanismos que SlavojZizek, en su libro "El Sublime Objeto de la Ideología" opera.

Para Ranciere es importante considerar que, si ha de existir algo político en el Arte Contemporáneo, esto es bajo el análisis de las transformaciones que afectan a la política en el juego de los intercambios y los cruces en el mundo del arte y el no-arte. Entonces la función del choque de los elementos heterogéneos (determinación constante en lo que refiere al significado de obra de arte), aparece constantemente en la legitimación de las obras, las instalaciones, las exposiciones, performances, entre otras.

Ahora bien, cuando Danto comienza a establecer los puntos por los cuales establece su cuestionamiento acerca de qué es lo que diferencia un mero objeto de una obra de arte, establece ciertos puntos de discusión, cada uno suministrando elementos complejos para dar lugar a la pregunta esencial, que sería, qué es una obra de arte. Sin embargo, en la empresa “La transfiguración del lugar Común”, aquellos elementos giran en torno al problema de las convenciones, las cuales sostienen los procesos de producción y circulación de las obras.

“(...) No cabe la menor duda de que también en los períodos de estabilidad artística las obras de arte tienen ciertas propiedades, y si no las tuvieran se cuestionarían de pleno su cualidad de obra de arte. Pero tales tiempos quedan ya lejos, y en tanto que cualquier cosa puede ser expresión de otra siempre que conozcamos las convenciones que lo hacen posible y las causas que explican su cualidad de expresión. En este sentido cualquier cosa puede ser una obra de arte, pues no hay condiciones necesarias simples (...)”¹²¹

Esto constituye la base por la cual se ha basado el arte desde ya varias décadas. Hablar en este sentido de la mimesis, como acto de imitación, constituye una barrera insondable, no solo desde su más tradicional concepción, sino incluso, si se puede intencionar aquel concepto con los modos de hacer, de pensar y de elaborar el lenguaje descriptivo, y en este caso, el crítico.

A saber, Danto nos habla que las imitaciones son vehículos de significado, estableciendo que tradicionalmente, si existen dos formas de hablar del significado, a

¹²¹DANTO, A. La Transfiguración del Lugar Común: Una Filosofía del Arte. Buenos Aires, Primera edición. Paidós Estética 2004. P 107.

su vez, existen dos formas de hablar de las imitaciones, en cuando a los modos de representación –de algo. Del término que significa lo que representa, o lo que denota, se establece la extensión de algo. Sin embargo, ocurre a veces que la representación o su extensión no significan nada, y por temor al vacío, por añadidura se establece una suerte del “querer decir algo”.

“(…) Con el tiempo, representar o denotar se convirtió en algo cada vez menos importante en las obras de arte, excepto en casos especiales: conmemoraciones, retratos, cuadros históricos, etc. (...) lo que nosotros llamaríamos estatuas, grabados, ritos, etc., sufrieron una transformación, pasando de ser una parte simple de una realidad mágicamente estructurada (...) a ser cosas en contraste con la realidad (...) conforme la realidad sufrió una transformación correlativa en que perdió su magia ante los ojos de los hombres. Las obras de arte se convirtieron en el tipo de representación que ahora pensamos que posee el lenguaje, aunque incluso el lenguaje (...) alguna vez formó parte de una realidad mágica y participó de la sustancia de las mismas cosas que ahora nos limitaríamos a decir que forman parte de su extensión”¹²²

Con ello, la operación de la convención dentro de las estructuras del arte, se genera a partir de lo que Danto describe como las cualidades de una obra de arte. Se quiere decir con esto que, las obras de arte tienen a su haber, muchísimas cualidades, que las hacen un objeto muy distinto a aquellos objetos materiales indiscernibles de las obras. Aquellas cualidades pueden ser estéticas, desde su composición, hasta cualidades que otorgan una experiencia estética a partir de lo que puedan denotar. Sin embargo, para que esta condición se pueda manifestar, lo primero es saber que se está en presencia de una obra de arte antes de observarla. Esto presupone que el espectador se dispone de manera muy distinta hacia una obra que hacia un mero objeto.

¹²²Op. Cit. P 122-123.

Este punto plantea un problema en su origen ¿qué es lo que hace que una obra de arte sea distinta a un mero objeto? Si pensamos en que dos objetos son iguales, tanto en características físicas e incluso estéticas, uno de los puntos de inflexión es presuponer que existe una diferencia radical, a saber: uno de ellos es una obra y el otro no, pero ¿cómo se sabe esta diferencia? Esto es más complejo en el arte contemporáneo.

“(…) Para descubrir que algo es una obra de arte podemos (…) fijarnos en su brillante superficie. Pero si nos fijamos en lo mismo en que nos habíamos fijado antes de su transfiguración, el único cambio habrá sido la adopción de una postura estética a la que, en teoría, podíamos haber llegado antes (…) Sin embargo, descubrir que es una obra de arte significa que tiene unas cualidades a las que atender a las que su homólogo sin transfigurar carece, y que nuestra respuesta estética será distinta. Y esto no es institucional, es ontológico. Nos movemos en un orden de cosas por completo diferentes”¹²³

La intención de Danto es dar con aquello que hace que, lo que tiene de objeto la obra de arte, pueda ser separado para ver qué es lo que queda, para dar lugar a entender o captar aquello que hace distinto la obra de arte de un mero objeto. Esto lo instala en una retrospectiva frente a las grandes obras de la historia del arte, aquellas que marcan puntos de inflexión, las cuales han generado bases de interpretación que han construido los cimientos de lo que entendemos por Arte y por obra de arte. Sin embargo, Danto nos dice lo siguiente:

“(…) La interpretación consiste en determinar la relación entre una obra de arte y su homólogo material. Pero ya que los meros objetos no implican nada de esto, la respuesta estética a las obras de arte presupone un proceso cognitivo que la respuesta a esos meros objetos no presupone; aunque, puesto que las obras de arte pueden parecerse tanto a las meras cosas, el asunto se ve inevitablemente complicado por el hecho de que una vez

¹²³Op. Cit. P 152.

*disponemos de la distinción, puede ser necesario un acto de desinterpretación para los casos en que se produce una confusión inversa donde se toma como obra de arte una mera cosa (...)*¹²⁴

Esto presupone que aún no ha de ser dilucidado el problema. Esta cuestión, como hemos visto más arriba, se complejiza cuando son los objetos materiales, que son parte del mundo de las mercancías, traspasan al mundo del arte. En nuestra realidad, esto ha sido ocupado por artistas como Francisco Brugnoli, Pablo Langlois, Balmes, entre otros. Podríamos incluso ser provocativos, y pensar en que cuando asistimos a los registros fotográficos de aquellas obras más significativas de estos artistas, las abordamos no desde el desconocimiento, sino pensando en que son obras de arte; o peor aún, cuando las vemos sin conocerlas, las miramos con asombro, pero una vez que conocemos quién las elaboró, y la carga que aquellas imágenes contiene, nuestra conciencia se encamina hacia la búsqueda de la coherencia estética y al encuentro de una experiencia estética de algo que no existe, sino sólo queda resguardado por el testimonio de teóricos del arte y de registros fotográficos.

*“(...) En la práctica, las estructuras más bien se transmutan de un lugar de inscripción en un sistema representativo. Esto es algo que viene impuesto por las reglas y convenciones del pertinente sistema representativo, no es algo que (...) emerja del fondo. Distintas series de reglas y convenciones asignan distintas estructuras a homólogos que, de no ser así, serían indiscernibles aunque de entrada se consideren representativo”*¹²⁵

Entonces, si el arte crítico opera como aquellas obras que develan los mecanismos de dominación, haciendo visible al espectador de las transformaciones del mundo, aquello opera desde lugares comunes en la producción artística crítica. Quiero decir con ello que el arte crítico, el arte de nuestro país, desde los años 80 en adelante, comienza una retirada de las dimensiones de autonomía y crítica —expresados desde

¹²⁴Op. Cit. P 170.

¹²⁵Op. Cit. P 203.

la idea adorniana de aquella obra autorreflexiva que “da que pensar”- volcando su visión hacia lugares comunes fácilmente reconocibles e identificables.

El arte crítico comienza así su camino hacia el agotamiento de los presupuestos críticos, estableciendo, a partir de un sinfín de elementos técnicos y tecnológicos convenciones y lugares comunes para que las obras puedan ser fácilmente reconocibles como tal, eludiendo toda posibilidad de arrojarse hacia la obra de arte.

El espectador, al enfrentarse a la obra de arte, comienza un juego de lego, llenando los espacios vacíos de la obra para poder identificar lo que quiere decir. Una vez completada la misión, pasa hacia otra obra, olvidándose de la anterior.

Aquello que queda indiscernible es el gesto crítico de las obras de arte. Un gesto crítico representado en un acto cultural a espacio público puede tener una carga simbólica tan extraordinaria como una muestra en una galería de arte, que pretende ser radical e innovadora (galería Movistar, Centro Cultural Palacio La Moneda), el problema es que el gesto es indiscernible entre lo que pueda llevar a cabo una actividad en un espacio libre con lo que pueda hacer una galería comercial. Esto es no sólo porque son espacios en los cuales el espectador se vincula de manera privada-comercial, sino porque el gesto de la obra es indiscernible, no se sabe si apela al espectador desde un punto de vista crítico o desde un punto de vista comercial.

El problema trasunta los espacios del arte. Y es que la crítica, en las obras de arte ocupa un espacio importante en los procesos de circulación del capital. Es decir, exhibir operaciones críticas en una obra –telar, pintura-, a partir de lugares comunes del ejercicio discursivo crítico, puede generar alta rentabilidad, sobre todo, cuando ya se tiene un nombre y un lugar en las dinámicas comerciales del arte. Entonces, la obra de arte crítica, se vuelve efímera, se vuelve percedera, ni siquiera alcanzo el impacto que pretende. Hoy es más importante el artista que su obra.

4.3 Del Agotamiento al Fin del Arte Crítico.

“(…) es el fin del arte, lo cual no significa que dejarán de hacerse obras de arte, sino que no tendrán ninguna utilidad humana importante: ya no fomentarán la autonomía personal y la libertad crítica, ya no fortalecerán el ego contra el superego social lo mismo que contra los instintos, dos cosas que sofocan la individualidad con el conformismo (…)”
(Donald Kuspit, El Fin del Arte).

Uno de los críticos de arte más destacados de los últimos tiempos es Donald Kuspit. Siendo parte y testigo de la conversión de los procesos de producción y circulación de las obras de arte, se destaca también por ser un analista de los cambios de la producción artística de los últimos tiempos. En este sentido, destaca su análisis de las obras de los artistas más reconocidos de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, indagando el por qué sucede con el arte fenómenos que, en años anteriores, eran impensados, como por ejemplo, la relación incestuosa entre objetos-mercancías y arte contemporáneo.

Cuando Kuspit, en su libro “El Fin del Arte” analiza los nuevos modos del mundo del arte, lo hace a partir de una serie de hechos que constituyen la base de la representación del arte contemporáneo, a saber, lo cotidiano. Lo cotidiano ha penetrado todas las esferas que involucran al mundo del arte, desde la curaduría, pasando por el lenguaje –pictórico, escultórico, entre otros-, hasta los modos de circulación, tanto de la obra como la del artista.

Sin embargo, su análisis comienza atestiguando una suerte de distancia entre un arte elevado –pensando en aquellas obras insignes de la historia del arte- y un arte que se inscribe en los fenómenos cotidianos –que valdría decir, aquello que llamamos arte contemporáneo. Esto no sería casual, debido a que ésta separación implícita estaría dada a partir de las mismas personas e instituciones que son parte del mundo de arte. Desarrollar una curaduría que tenga, como base de trabajo, conceptos como lugares, personas o cosas, sólo confirma que, al momento de hablar de arte, cada uno de los fenómenos que han de ser involucrados, permanece en lo que hoy en día llamamos lo cotidiano (asimilándolo a lo banal, lo común).

Las exposiciones que exhiben aquellas obras de arte que marcan un hito, dentro de la historia, que enriquecen los efectos de técnicas pictóricas, que atestiguan la búsqueda de nuevos elementos técnicos, de efectos de imagen, de tratados de la pintura, exponerlas sólo como representaciones novedosas de lo banal de la época, es atentar contra lo cotidiano y contra la historia. Dentro de aquellas creaciones se inscribe algo que va más allá de lo mero cotidiano, o de los objetos banales, hay algo que quiere ser desocultado.

Aquellos dispositivos, fenómenos y circuitos que tratan de envolver todo el mundo del arte dentro de lo cotidiano, haciendo creer con ello una suerte de apropiación y aproximación a la vida, a las cosas “realmente importantes” mediante un «concepto», atenta a los criterios de Crítica y Autonomía, que son la base de la creación artística. Estamos asistiendo, sin lugar a dudas, a las bases de lo que reconocemos como Arte Contemporáneo:

“(…) El artista se convierte, sin ironía, en el voluntarioso representante de los valores cotidianos de la sociedad, con lo cual pierde la integridad de su alienación, y el arte se convierte en un instrumento de la integración social – un signo de pertenencia social-, con lo cual pierde intención y poder estéticos”¹²⁶

Este hecho constituye una de las principales tesis de Kuspit frente al arte contemporáneo. Que el arte de nuestros días se aproxime y viva de y en lo cotidiano, que los modos de producción y circulación del arte se sostengan mediante la promoción de un lenguaje y un discurso de lo cotidiano, en razón de visibilizar aquello que nos perturba de nuestro diario vivir, o exhibiendo aquellos fenómenos que buscan la aprobación del espectador, interfieren enormemente en el despliegue de un arte crítico. Es por esto que el Arte Crítico se encuentra agotado. Para Kuspit, de esto se trataría el Fin del Arte.

¹²⁶KUSPIT, D. El Fin del Arte. Madrid, Ediciones Akal, 2006. P 18.

“(...) es el fin del arte, lo cual no significa que dejarán de hacerse obras de arte, sino que no tendrán ninguna utilidad humana importante: ya no fomentarán la autonomía personal y la libertad crítica, ya no fortalecerán el ego contra el superego social lo mismo que contra los instintos, dos cosas que sofocan la individualidad con el conformismo (...)”¹²⁷

Estamos asistiendo a una época en donde las obras se hacen consumadamente comerciales. El artista ha extraído de la obra, aquello que las hacía obras. La autonomía y el carácter críticos de las obras es algo que va en proceso de agotamiento. Lo que importa, hoy en día, es hacer de la obra un artefacto cotidiano, transable y comercializable. Aún más, una obra de arte que pretende ser crítica, puede ser comercializable y tener un valor agregado, debido a que es muy difícil encontrar obras de arte críticas.

“Irónicamente, la sofisticada sensación de deja vu y la trágica sensación de ser passé -dos variaciones de la indiferencia (sin la ironía)- son perversamente entrópicas en sus implicaciones: señalan el agotamiento de la creatividad, el abandono de la consciencia crítica, la sustitución de la <<sensación de lo nuevo>> (Baudelaire) por lo que podría llamarse la fatiga de lo nuevo, lo cual comporta una sensación de falta de propósito en el arte. La sensación de que uno está viendo el eterno retorno de lo mismo, que implica una apatía irónica -la visión de toda nueva ruptura y experimento como la última moda coqueta en el armario de la ropa nueva del emperador- es el síntoma par excellence de la entropía posmoderna. Si el arte moderno pensaba en un estudio como en un laboratorio, tal como Picasso y Duchamp dijeron-, el arte posmoderno representa las secuelas agotadas”¹²⁸

Ocurre un fenómeno curioso con la introducción de los procesos de “cotidianidad y banalidad” en la esfera del arte. Se espera una reinterpretación de aquellas grandes obras, con el fin de que puedan vindicar aquellos dispositivos que la vuelvan banal,

¹²⁷Op. Cit. P 21.

¹²⁸Op. Cit. P 51.

para así poder ser sacrificadas, en la esfera del capital, y hacerlas comercializables. El mundo contemporáneo del arte sacrifica las técnicas, las escuelas, la historia, la autonomía, la política, los circuitos, con tal de consumir aquello que Duchamp hablaba sobre soterrar los cimientos del arte para dar paso a todo lo que, mediante un concepto, pueda ser llamado Arte. El arte se banaliza y se torna indiscernible respecto de los meros objetos.

“(...) El arte ya no es las bellas artes, es decir, la expresión y mediación de la experiencia estética (...) sino más bien una construcción psicosocial definida por su identidad institucional, su valor como entretenimiento y su éxito comercial. Entenderla no requerirá ningún esfuerzo, pues no habrá mucho que entender o, mejor, será comprensible en términos cotidianos (...)”¹²⁹

Siguiendo esta línea argumental, al abordar nuestro objeto de investigación, nos encontramos con dos fenómenos a la vista.

Por un lado, con obras de arte que destacaron en su tiempo por avivar las fuerzas de la ruptura y la crítica mediante la reconfiguración del lenguaje pictórico, en cuando forma y espacio dentro del bastidor, recordemos el grupo signo y el grupo rectángulo. Por otro, siguiendo la línea de aquel soporte, tenemos el arte de fines de los 60 y comienzo de los 70, un arte que habla sobre los acontecimientos sociales y políticos. Además comienzo el giro al cambio del soporte, desde la tela hacia el espacio público, aquel artista militante y consciente de su tiempo.

Luego de aquellos acontecimiento, otros artistas comienzan una reconfiguración de los procesos artísticos, del cómo plasmar aquellas ideas internas sin tocar los soportes tradicionales, y la utilización de objetos mercancías para llevar a cabo las obras, y al mismo tiempo hacerlas perecederas, son parte primordial de la nueva forma de hacer arte. Con ocasión a aquello, otros artistas reivindican la pintura sólo por el gusto de hacer pintura. Todos estos fenómenos están presentes en el Catálogo

¹²⁹Op. Cit. P 32.

Revisión Técnica. Parte de sus representantes, o de la historia de estas transformaciones está presente.

Aquellas obras por un lado vindican la crítica como campo de acción del arte. Sin embargo, conviven, dentro de un mismo espacio, con obras que sólo quieren estar presentes dentro de un espacio de circulación. Aquellas otras obras no aspiran más que a estar presentes en un espacio llamado “arte”.

El problema no se localiza en obras que vindican un espacio y otras que quieren y aspiran a ser exhibidas para su comercialización. Sino que conviven en un espacio de exhibición comercial, que como punta de lanza, son parte de un catálogo, cuyo valor agregado es el hacer habitar espacios de subjetividad y de intencionalidad radicalmente distintos.

Esto hace que todas las obras aspiren a lo mismo, ser objetos cotidianos, comercializables y por ende transables dentro del mercado de capitales. Es decir, todas estas obras se vuelven objetos banales, decorativos. Lo que es peor, tener una obra con espíritu crítico y otra que no tiene ni la más mínima intención de serlo, se vuelve indiscernible, lo que vale la pena es tener aquella obra que está en “ese catálogo”.

Puede que el catálogo sea el que genere este problema. Sin embargo, antes de hacer esta acusación hacia un ejercicio de compilación, hay que primero cuestionarse el por qué ha de generarse esta situación. El ejercicio de compilación a través de catálogos es algo que viene desarrollándose desde décadas. Pero el hacer que las obras de arte cohabiten en espacios cotidianos, con objetos banales, y siendo parte de un espacio comercial, todo ello nos hace pensar que el Arte Crítico se encuentra agotado.

“(…) El arte puede desarrollar «una hiperconsciencia sobre sí mismo y sus entornos cotidianos», pero son los entornos cotidianos los que deciden si es arte o no, si es que se molestan en hacer algo así. «Los afanes tecnológicos de los no artistas y los antiartistas de hoy en día... producen [los] recursos» del arte futuro, lo cual significa que aquéllos tienen más significado y valor que éste. Aquéllos son psicosocialmente más expresivos y atractivos de lo que éste pueda nunca ser. El arte depende completamente de ellos y los transforma -si se puede decir así- con muy poco efecto, especialmente porque

*la reelaboración y el repensamiento artístico de ellos (...) no tienen ningún efecto estético (...)*¹³⁰

¹³⁰Op. Cit. P 60.

Capítulo V.

Conclusiones de la Investigación.

En este capítulo expondremos las conclusiones que nos ha arrojado la investigación, hilando cada uno de los argumentos dentro del entramado que nos ha comprometido el catálogo Revisión Técnica en vistas del arte contemporáneo local y el agotamiento del Arte Crítico en Chile.

Conclusiones

Frente al problema de investigación sobre el Agotamiento del Arte Crítico, los siguientes argumentos corroboran la hipótesis de investigación.

Primero que todo, la pregunta de esta investigación se basó en que el esteticismo del arte crítico adviene el agotamiento del arte crítico, para la escena local del arte. En la pregunta va implícita ya una hipótesis, y ésta es que el esteticismo es el lugar común de la producción artística contemporánea, y sobre todo local. Con ello queremos decir que lo que prima, antes incluso de la idea de «concepto» es, bajo que elementos técnicos o tecnológicos se construirá la próxima obra de arte, es decir, prima la estética cómo catalizador u orden de la obra.

Con ello concluimos que estamos asistiendo a un paradigma totalmente distinto del hacer obras, en este caso, la pintura. La experiencia del espectador ya no está en abordar y sumergirse en la obra de arte, sino en tratar de dilucidar y llenar los vacíos de la obra que observa. Es decir, el espectador se ha vuelto en una especie de “artista de segundo orden”, al tener que llenar aquellos puntos que el artista ha dejado vacíos de sentido. Esto es con el fin de interpretar al artista y no a la obra. Este nuevo carácter hace perder lo que constituía como carácter crítico a la obra, a saber, su autonomía.

Las obras de arte contemporánea, que han de llamarse obras de arte crítica, ocupan como lugar común el ser novedosas, irónicas o cínicas, irreverentes –algunos dicen– sin exigir mucho de este lenguaje, aquella zona de confort se ha vuelto un lugar común. La crítica que ejercen las obras de arte contemporáneas, en un mundo dominado por la proliferación de mercancías y signos, no asumen riesgo alguno. Esto es porque la estética, es decir, aquello que hace de la obra de arte crítica, propiamente y visiblemente crítica, resguarda su seguridad. Más que mal, el lugar del artista es un lugar comercialmente ganado, y es difícil mantener el trabajo, sobre todo cuando “existe una masa de artistas que harían el mismo trabajo, asistirían con sus obras a las mismas galerías, visitarían las mismas exposiciones y serían criticados por los mismos teóricos, pero por un precio menor”. El problema está en que las obras mal llamadas críticas sufrirán los embates de la historia y el tiempo. No serán recordadas, porque lo que hoy tiene valor es el artista y no la obra

En este sentido, el agotamiento del arte crítico se expresa en que la obra no trasciende su condición de actualidad, esto quiere decir, que la obra perece en el momento de su emergencia. Debido a esto, se anula toda posibilidad de relato de la obra de arte. Podemos decir entonces que la idea de trascendencia ya no cabe en las expectativas de quien realiza la obra, ergo menos de la obra.

La obra pierde su autonomía debido a que, en la escena del arte local, es dependiente de las circunstancias de quien la crea y de donde se dispone la creación. Esto no está exento del propio mercado del arte, que legitima o corrobora que lo creado es una obra y la hace partícipe de los procesos de circulación del mercado del arte.

Con todo, podemos decir que, si el Arte Crítico se constituye a partir de la articulación de los conceptos de autonomía y crítica, debemos entender que el agotamiento de la crítica acontece en el momento en que estas dos dimensiones quedan anuladas en la producción artística. Esto puede entenderse como la experiencia agotada del arte crítico». Se silencia a la obra, dando lugar a la voz del espectador y el artista. Se silencia la crítica en la obra de arte.

Respecto a los Objetivos específicos podemos decir lo siguiente:

1.- Demarcar la escena histórica de la producción artística en Chile, desde mediados de 1950 hasta principios de 1990.

La investigación comenzó demarcando la escena histórica del arte en Chile. Para ello se ocupó una bibliografía no sólo histórica, sino que también se utilizó una bibliografía que expone tesis respecto de la historia del arte en Chile. Entre los autores citados se encuentra Pablo Oyarzún, Gaspar Galaz, Nelly Richard. Con ello atestiguamos los puntos de continuidad y cierta ruptura de los modos de hacer y pensar el arte en Chile. Más aún, observamos cómo los acontecimientos históricos generaron desplazamientos y recodificaciones de los conceptos de arte y pintura, el rol del artista y el lugar de la academia en la historia de las obras de arte.

2.- Montar un itinerario del pensamiento adorniano partir del concepto de «autonomía del arte» e indagar en el concepto de «arte crítico» desarrollado por Jacques Rancière.

En este punto, basamos el peso del marco teórico sobre lo que Theodor Adorno desarrolla como autonomía en la obra de arte. Esto nos proporcionó un soporte por el cual ir analizando, no sólo los acontecimientos del arte en Chile, sino más bien para que, mirando de reojo la historia del arte, poder comprender las circunstancias por las que vemos el agotamiento del Arte Crítico. Respecto a Rancière, nos apoyamos en su mirada del Arte Crítico, para comprender no sólo este concepto, sino además el cómo lo articula, a partir de lo que él denomina como “el reparto de lo sensible”.

Si bien sabemos que son dos teorías que ponen su mirada en dimensiones muy distintas de lo que debiese entenderse como arte y obra de arte, pero nos permitió establecer un marco general para la comprensión del quehacer del arte local.

3.- Presentar el objeto de investigación, del cual se desprenderá la matriz analítica del presente trabajo: el catálogo «**Revisión Técnica**».

En este caso, establecemos una operación descriptiva y relacional del objeto de investigación. Establecemos una descripción física del objeto-catálogo, permitiéndonos saber qué es lo que tenemos en la mano, es decir, establecer una mirada sociológica –que en cierto sentido tiene que ver con la vigilancia epistemológica- pero que por otro lado nos permitió ir dilucidando los componentes que contiene el catálogo, para así, poder abordar las obras que en ella se contienen. Tratar de ir sacando aquellos caracteres que pueden mellar la descripción del objeto nos trajo consigo enfocar y concretizar el análisis de éste, de las obras, y del contexto general del arte contemporáneo local, y lo que nos importa, el agotamiento de la crítica en el arte.

4.- Analizar el **estado** del arte crítico contemporáneo local, a partir de la discusión contemporánea (P. Sloterdijk, D. Kuspit, A. Danto) imbricando el pensamiento de Th. Adorno y Jacques Rancière.

En este apartado, se incorporaron elementos del marco teórico, más lo que se puede observar en la descripción del objeto de investigación, para así elaborar un análisis respecto del arte contemporáneo local, estableciendo una discusión y contrapartes con teóricos actuales como lo son Peter Sloterdijk, Arthur Danto y Donald Kuspit. Cada uno de ellos aportó con elementos bien focalizados. En el caso de Peter

Sloterdijk, construimos una discusión mediante el concepto de “cinismo”. Todo con el fin de establecer el lugar común de la sociedad contemporánea y cómo esta responde respecto del arte y su lugar en la sociedad. Con Arthur Danto, hablamos de las convenciones, y cómo estas operan en los circuitos de producción y circulación de las obras de arte, y qué es lo que hace que un objeto sea visto como obra de arte y no como un mero objeto de uso o de decoración.

Con Donald Kuspit explicamos el hecho de que el Fin del Arte, y en nuestro caso, el Agotamiento de toda crítica en el Arte, no quiere decir que no se producirá más arte, sino que todo lo que alguna vez constituyó el arte, mediante operaciones de autonomía y crítica, que propiamente las convertía en arte, ya no son parte del quehacer del arte contemporáneo, sino más bien lo que prima hoy en día es el mercado del arte y el artista como parte del mercado. Esto es debido a que, con Duchamp y luego con Warhol, adviene una serie de hechos que, articulados, tienen como fin dar cabida y espacio a lo cotidiano, banalizando todo referente, para dar paso a que las mercancías penetren el mundo del arte; no sólo los objetos, sino todo el mercado. El mercado es banal, es con lo que convivimos siempre.

Con todo, podemos concluir que la Crítica se ha de ver Agotada en el Arte local debido a que está banalizada, es parte del mercado, y ser crítico en el arte es un espacio y lugar común, llevado a cabo mediante un lenguaje cínico e irónico, irreverente y estetizado.

Sin embargo, ha de existir obras de arte que logran sortear con éxito aquella barrera espacial, y se desprenden de todo olor comercial, siendo honestas y buscando otros propósitos, pueden ser entendidas como obras de arte críticas, es decir, obras que son autorreflexivas por su autonomía y crítica. En este sentido, son obras de arte.

Destaco las obras de Adolfo Bimer, Arturo Duclos, Camilo Yañez, Cristian Abelli, Eugenio Dittborn, ÁlvaroLópez, Ciro Beltrán, Claudio Herrera, Francisca Sutil, Francisco Smythe, Gastón Laval, Gonzalo Díaz, Jorge Tacla, José Pedro Godoy, Judith Jorquera, Julia San Martín, Natalia Babarovic, Pablo Chiuminato.



Ilustración 38: Adolfo Bimer, "Sin Título (0:25am)", 2008



Ilustración 39: Camilo Yáñez, Óptica de imprecisión (Detalle, medidas variables. Seis ventiladores con diseños ópticos concéntricos, seis caballetes de madera, 4 telas ópticas, 185mts de cuerda, 64 pinturas de colores planos sobre madera, 18 rejillas de madera), 2006



Ilustración 40: Claudio Herrera, "Nieve derretida", 2008



Ilustración 41: Cristian Abelli, "Kaldera" 2007.



Ilustración 42: Ciro Beltrán, "Pintura sobre alfombra N°1", 1996-1997



Ilustración 43: Judith Jorquera, "La Balsa de la Medusa naufraga en costas chilenas", 2003

Con ello no quiere decir que se debe recuperar la pintura como técnica de expresión artística, o que es el mejor de los modos de expresión estéticas, sino recuperar aquellos presupuestos que hacen de una obra, un objeto que dé que pensar.

BIBLIOGRAFIA

1. ADORNO, Theodor. Teoría Estética. Madrid, Ediciones Akal. 2004
2. BRAVO, Víctor Hugo. Cambio de Aceite. Santiago, Ocho Libros Editores, 2003.
3. DANTO, Arthur. La Transfiguración del Lugar Común: Una Filosofía del Arte. Buenos Aires, Primera edición. Paidós Estética 2004
4. GALAZ, Gaspar. Palabras para un periodo. *Chile 100 años Artes Visuales. Segundo Periodo 1950-1973, entre modernidad y Utopía*, 2000
5. GALENDE, Federico. Filtraciones I, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's). Santiago, Editorial ARCIS/Cuarto Propio. 2007.
6. GALENDE, Federico. Filtraciones II, Conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's). Santiago, Editorial ARCIS/Cuarto Propio. 2009.
7. GALENDE, Federico. Vanguardistas, críticos y experimentales, Vida y artes visuales en Chile 1960-1990. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2014.
8. GIUNTA, Andrea. Objetos Mutantes. Sobre Arte Contemporáneo. Santiago, Editorial Palinodia, 2010.
9. GOFFARD, Nathalie. Imagen Criolla, prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile. Santiago. Ediciones Metales Pesados. 2013.
10. GONZALEZ LOHSE, Jorge. Revisión Técnica 100 pintores. Pintura en Chile 1980-2010. Santiago, Ocho Libros Editores, 2010.
11. GONZALEZ LOHSE, Jorge. Sub 3 Pintura Joven en Chile. Santiago. Ediciones C, 2014.
12. GONZALEZ MALDINI, Daniella. El revés de la Trama, Escritura sobre arte contemporáneo en Chile. Santiago, Ediciones Diego Portales, colección pensamiento visual, 2010.
13. IVELICH, M y GALAZ, G. Chile Arte Actual. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
14. JIMENEZ, Marc. La Querrela del Arte Contemporáneo. Buenos Aires, 1ra Edición. Amorrortu, 2010.
15. KUSPIT, Donald. El Fin del Arte. Madrid, Ediciones Akal, 2006

16. MACHUCA, Guillermo. El traje del Emperador, arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas. Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2011.
17. OYARZUN, Pablo. Arte, Visualidad e Historia. Santiago. Editorial La Blanca Montaña, Universidad de Chile. 1999
18. RANCIERE, Jacques: Aisthesis, Escenas del régimen estético del Arte. Buenos Aires, Manantial, 2013
19. RANCIERE, Jacques: El Malestar en la Estética. Buenos Aires. Editorial Capital Intelectual. 2011
20. RICHARD, Nelly. Márgenes e Instituciones. Santiago. Ediciones Metales Pesados. 2007
21. ROJAS, Sergio. El Arte Agotado. Santiago, Sangría Editora, 2012.
22. SLOTERDIJK, Peter. Crítica de la Razón Cínica. Madrid, Ediciones Siruela, 2007
23. THAYER, Willy. El Fragmento repetido, Escritos en estado de excepción. Santiago. Ediciones Metales Pesados. 2006.
24. ZIZEK, Slavoj. El Sublime Objeto de la Ideología. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores, 1ª edición. 2009.

RECURSOS EN LINEA

- 1.- Cosme de San Martín, en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40027.html>
- 2.- Julio Ortiz de Zarate, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39943.html>
- 3.- Camilo Mori, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39906.html>
- 4.- Marco Bontá, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40099.html>
- 5.- Luis Vargas Rosas, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39945.html>
- 6.- Matilde Pérez, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40007.html>
- 7.- Ramón Vergara Grez, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39994.html>
- 8.- José Balmes, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39918.html>
- 9.- Eduardo Martínez Bonati, en www.bibliotecadigital.uchile.cl
- 10.- Alberto Perez, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40213.html>
- 11.- Francisco Brugnoli, en <http://www.copiareleden.com/> (Copiar el Edén, Versión Digital).
- 12.- Juan Pablo Langlois, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40063.html>
- 13.- Carlos Leppe, en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/leppe-carlos>
- 14.- LottyRosenfeld, en <http://galeriaisabelaninat.cl/tate-gallery-adquiere-obras-de-lotty-rosenfeld/>
- 15.- Roberto Di Girolamo, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39626.html>
- 17.- HenriettePetit, en <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39944.html>

Las obras expuestas en este trabajo, de los artistas Samy Benmayor, Carlos Maturana, Arturo Duclos, Enrique Matthey, Eugenio Tellez, Pablo Langlois, Pablo Chiuminato, Josefina Guilisasti, Mario Ibarra, Natalia Babarovic, Carlos Bogni, Catalina Donoso, Adolfo Bimer, Camilo Yañez, Cristian Abelli, Álvaro López, Claudio Herrera y Judith Jorquera, fueron extraídos de la página web <http://proyectorevisiontecnica.blogspot.cl/>

Ilustraciones de portadas de los Catálogos «Revisión Técnica» y «Cambio de Aceite» en, <http://pintorchileno7.blogspot.cl/>